Vol. XXXIX Juillet 1957

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET LETTRES

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président honoraire : M. Marc PINCHERLE.
Président : M. Norbert DUFOURCQ.
Vice-Présidents : MM. Félix RAUGEL et André SCHAEFFNER.
Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire-adjointe : Mlle Solange CORBIN.
Trésorier-adjoint : M. Jacques PERRODY.
Membres du Conseil d'Administration : Comtesse de CHAMBURE, Mlle Madeleine GARROS, Mme Elisabeth LEBEAU ; MM. Eugène BORREL, Jacques CHAILLEY, Georges FAVRE, François LESURE et Marc PINCHERLE.
Comité de Rédaction : MM. André SCHAEFFNER, François LESURE et André VERCHALY.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **700** fr. — Étranger : **1.000** fr.
Abonnement (un an) France : **1.200** fr. — Étranger **1.700** fr.

JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME

(1871-1956)

Ancien Président de la Société Française de Musicologie, Jacques-Gabriel Prod'homme en avait été, en 1917, un des fondateurs, après avoir créé, dès 1904, avec Lionel Dauriac et Jules Ecorcheville, la section française de la Société Internationale de Musique. Notre société perd en lui un de ses membres les plus anciens, les plus éminents, les plus fidèlement dévoués.

Né à Paris, le 28 novembre 1871, Jacques-Gabriel Prod'homme fut élève au Lycée Condorcet, puis à l'École des Hautes Études (section des sciences historiques et philologiques) de 1890 à 1894. Il fit ensuite plusieurs séjours en Allemagne, de 1899 à 1910, pour y terminer ses études linguistiques et musicales.

Homme de lettres, traducteur, journaliste, bibliothécaire, musicologue, critique musical, Prod'homme a collaboré à un grand nombre de journaux et à la plupart des revues musicales françaises et étrangères, notamment, au *Temps*, au *Mercure de France*, à *Comoedia* (1907-1914), *Paris-journal* (1908-1912), à la *Revue de Paris*, *Revue Musicale*, *Revue de la Société Internationale de Musique* (S. I. M.), *Revue de Musicologie ; Zeitschrift für Musikwissenschaft*, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, *Rivista musicale italiana*, *The Musical Quarterly*, etc, etc. ; il faut renoncer à tout citer, comme aussi à donner une liste complète des articles, notices et brochures. Bornons-nous aux principaux des quelque cinquante ouvrages que Jacques-Gabriel Prod'homme a publiés.

Trois volumes sur Berlioz : études sur *La Damnation*, et sur l'*Enfance du Christ*, en 1896 et 1898 ; puis une biographie de Berlioz en 1904 (3e éd., 1927) ; *Les symphonies de Beethoven*, (1906, rééd. en 1949) ; *Paganini*, dans la collection « Les Musiciens célèbres » 1927 ; *Gounod*, 2 volumes, en collaboration avec Arthur Dandelot (1911). Signalons particulièrement *La jeunesse de Beethoven*,

ouvrage du plus haut intérêt, 1921 (réédité en 1927) ; *L'Opéra*, description du Nouvel Opéra, historique, répertoire, principaux artistes, bibliographie (1925) ; *Les Sonates pour piano de Beethoven*, (1936 ; rééd. 1950) ; enfin *Gluck* (1948), ouvrage capital qui est sans doute son chef d'œuvre, et une intéressante biographie de *Gossec* (1949).

A cette liste très incomplète, il convient d'ajouter de nombreuses traductions d'ouvrages allemands, dont une adaptation du *Mozart* de A. Schurig (1925, rééd. 1943), les œuvres en prose de Richard Wagner (13 volumes, 1907-1925), les *Écrits divers sur la musique et sur les musiciens* de Schumann (1946), les *Cahiers de conversation* de Beethoven (1946), les *Entretiens sur la musique* de Wilhelm Furtwaengler (1953), etc... ; des traductions des opéras de Mozart : *La Flûte enchantée*, pour la Monnaie de Bruxelles (1912) et l'Opéra de Paris (1922), *Bastien et Bastienne* (1923), l'*Enlèvement au sérail*, en collaboration avec Adolphe Boschot ; les traductions de l'*Apothicaire* de Haydn et des drames musicaux de Wagner : *Tannhaüser*, *Lohengrin*, *Les Maîtres-chanteurs*, *Tristan*, *Parsifal*..., toutes ces traductions étant accompagnées de notices et d'analyses des œuvres ; enfin des recueils de lettres et documents divers sur *Beethoven* (1927), *Schubert* (1928) et *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu* (id.).

Noublions pas une quantité d'articles sur les sujets les plus divers, tels que : *Vingt chefs d'œuvre jugés par leurs contemporains du Cid à Mme Bovary* ; *Les plus belles pages de Napoléon* ; *La Toilette féminine à travers les âges*, des comptes rendus d'expositions de peinture, etc.

Prod'homme avait été chargé de mission pour les bibliothèques musicales en Belgique et en Hollande (1913), puis envoyé à Vienne en 1927 et 1928 à l'occasion des centenaires de Beethoven et de Schubert. Il a été bibliothécaire et conservateur des musées du Conservatoire et de l'Opéra entre les deux guerres et jusqu'en 1940.

Officier de la Légion d'honneur, Lauréat de l'Académie française et de l'Académie des Beaux Arts, membre étranger de l'Académie royale de Belgique, Prod'homme a été vice-Président de la Société d'Histoire du théâtre. Nous avons dit un mot en commençant de son rôle à la Société française de Musicologie où ses articles et ses communications étaient très appréciées, et où il était très aimé de ses collègues et particulièrement des membres du Conseil d'Administration dont il a fait partie jusqu'à ses dernières années, puis à titre honoraire.

Son inlassable activité, dont témoigne aussi l'énorme quantité

de documents qu'il laisse, classés avec un soin minutieux, son labeur intense se poursuivirent sans relâche malgré l'âge et la maladie. Ayant le bras et la jambe droite paralysés, mais ayant conservé toute sa lucidité et une étonnante jeunesse d'esprit, Prod'homme continuait ses émissions à la Radiodiffusion française *(L'Anniversaire musical)* envoyant régulièrement chaque semaine ses articles tapés à la machine *de la main gauche*. Ses derniers textes ont été diffusés, un mois encore après sa mort, qui arriva le 18 juin.

Ce courage, et aussi son désintéressement, son indépendance d'esprit, la dignité de sa vie, enfin son amour ardent pour la science et pour la musique, forcent le respect, la sympathie et l'admiration.

Madeleine GARROS.

LA MUSIQUE DE LA TRAGÉDIE GRECQUE DEVANT UNE DÉCOUVERTE ÉPIGRAPHIQUE

Cette découverte n'a guère fait de bruit : relatée presque subrepticement, au milieu de dizaines d'autres [1], sans que son auteur ait paru en saisir la portée, elle ne semble pas de ce chef avoir attiré l'attention des musicologues, pour qui cependant elle revêt une certaine importance, car elle est de nature à remettre en question, une fois de plus, des notions que l'on croyait solidement établies à propos de notre connaissance de la musique grecque.

En avril-mai 1952, sous les auspices de l'École Américaine d'Athènes, et avec des crédits fournis par la Greek Cultural Foundation de Chicago, le professeur O. Broneer, de l'Université de Chicago, assisté de Mlle Chr. Kardara, entreprenait des fouilles au sanctuaire de l'Isthme de Corinthe. Avant même le début des travaux, on lui montra une pierre déjà dégagée que des paysans avaient retirée du mur de Justinien. C'était une base de statue portant une inscription d'hommage de la ville de Milet à un certain G. (?) Aelius Thémison, fils de Théodotos, titulaire de 89 victoires, qui, dit l'inscription « a mis en musique seul et le premier, Euripide, Sophocle et Timothée pour son propre usage ».

Voici le texte complet de l'inscription, reproduit d'après Broneer avec les principales annotations critiques de J. et L. Robert : « Ἡ Βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ὁ Μειλησίων Γ. Αἴλιον (la lecture doit être fausse, on attend Τ(ίτον) ou Π(όπλιον) et le musicien devait tenir le droit de cité d'Hadrien ou d'Antonin le Pieux) Θεμίσωνα Θεοδότου υ(ἱὸν) νεικήσαντα Ἴσθμια, Νέμεα, κοινὸν Ἀσίας ε´ καὶ τοὺς λοιποὺς ἀγῶνας πθ´ (les chiffres ne sont pas donnés comme sûrs), μόνον καὶ

1. O. Broneer, Isthmia excavations 1952, dans *Hesperia*, 1953, p. 192-913. Cf. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1953, p. 207 (brève relation) et bulletin épigraphique de la *Revue d'Études Grecques*, Janvier-juin 1954, p. 129, par Jeanne et Louis Robert (discussion du texte).

πρῶτον Εὐρειπίδην, Σοφοκλέα καὶ Τειμόθεον ἑαυτῷ μελοποιήσαντα. »[1]

Broneer propose de dater l'inscription du Ier ou du IIe s. de notre ère ; J. et L. Robert réclament toutefois des arguments que cet auteur ne fournit pas. Quoi qu'il en soit, il est bien certain que l'inscription ne peut être que très postérieure aux trois tragiques. Reste à savoir si elle est contemporaine de l'artiste en cause, ou plus exactement de peu postérieure à sa mort.

Si les deux dates, celle de l'inscription et celle de la vie de Thémison, pouvaient être dissociées, il serait possible de voir en Thémison, dès la création de la pièce, le compositeur attitré des trois poètes ; l'un d'eux, Timothée, était son compatriote, et leur période d'activité commune peut s'étaler sur une vingtaine d'années environ, entre 425, où Euripide atteignit 19 ans, et 405 où mourut Sophocle. Les mots μόνον καὶ πρῶτον seraient un argument en ce sens. En ce cas, l'inscription établirait que, contrairement à la croyance commune, les poètes tragiques n'étaient pas forcément leur propre compositeur. Mais le cas serait particulièrement surprenant pour Timothée, qui est passé dans l'histoire musicale comme l'un des augmentateurs du nombre de cordes de la lyre, et a subi pour ses innovations musicales railleries et condamnation.

Cependant une telle interprétation semble bien peu probable. Même si la date avancée par Broneer est insuffisamment appuyée, on ne peut faire au savant américain l'injure de penser qu'il se soit trompé de 6 ou 700 ans ; la forme nom, prénom, et surnom atteste l'usage romanisé et les Robert se rallient spontanément à l'époque d'Hadrien ou Antonin. La pierre ayant été encastrée dans le mur de Justinien, soit au VIe s. de notre ère, le laps de temps est suffisant pour que la statue ait disparu et que le socle ait été désaffecté. Il est invraisemblable que la βουλή et le peuple de Milet aient brusquement décidé d'honorer d'une statue un musicien mort

---

1. BRONEER écrit : « The exact force of ἑαυτῷ in that connection is obscure. His accomplishment may have consisted in borrowing themes from the works of the three playwrights for the composition of lyric poetry which he would also have set to music ». « Il nous paraît clair, disent avec raison J. et L. Robert, que Thémison a « composé la musique » sur des œuvres d'Euripide, de Sophocle et de Timothée « pour lui », c'est-à-dire pour l'exécuter lui-même ; c'était apparemment un citharède, et pas seulement un exécutant, mais un compositeur. Cf. le maître de chant P. Aelius Agathemeros, qui a été κιθαρωδὸν ἱερονείκην καί μελοποιὸν ἔνδοξον, I. G. R., IV, 1432, l. 24-25. Il a fait ou refait la musique, mais il adopta les vers mêmes de ces poètes, et ne leur emprunta pas seulement le sujet. Le chiffre de 89 victoires n'est pas spécialement un record. On a des chiffres bien plus élevés dans les inscriptions de ce genre ».

depuis un demi-millénaire, dont aucun chroniqueur à notre connaissance n'a jamais retenu les mérites. D'ailleurs les 89 victoires mentionnées sont un fait d'actualité, qui, on l'a vu, n'avait rien d'exceptionnel au point d'en conserver le souvenir pendant plus de 5 siècles.

On doit donc penser, avec les Robert, qu'il s'agit d'un compositeur-exécutant des premiers siècles de notre ère, ayant composé une nouvelle musique pour des tragédies du répertoire classique, malgré le μόνον καὶ πρῶτον qui peut simplement se rapporter à ἑαυτῷ, soulignant qu'il avait été le premier à composer une musique de tragédie qu'il exécutait lui-même, autrement dit que dans l'usage antérieur le compositeur et l'exécutant étaient habituellement deux personnes distinctes.

Si cette hypothèse est exacte — elle demanderait toutefois à être recoupée — les conséquences en sont considérables.

En effet elle ne préjuge plus sans doute, comme la précédente, de l'auteur original, mais elle établit par contre que la musique des tragédies n'était pas, comme le texte, jugée immuable, et que l'on s'arrogeait le droit de refaire périodiquement, pour les mêmes textes, une musique nouvelle.

Cette conclusion se trouve renforcée par deux observations ;

— La première est le rôle prédominant de la tradition orale dans la transmission musicale, ainsi que l'a démontré très pertinemment M. Marrou [1], l'écriture n'ayant dans cette transmission, qu'un rôle secondaire et exceptionnel.

— La seconde est la date même que l'on peut assigner à la notation musicale. On s'est basé sur l'existence sur papyrus d'un fragment noté d'Euripide et sur le fait qu'Aristoxène fait mention d'un système de notation, pour penser que la notation que nous connaissons par les musicographes alexandrins remonte au moins au ve s. Or ces deux arguments se retournent contre la thèse : le papyrus est du Ier ou IIe s. de notre ère, et ce qu'Aristoxène dit de la notation montre péremptoirement qu'il ne peut s'agir de celles des Alexandrins : pour l'y ramener, Meibom en a changé tous les signes, et pour l'expliquer en fonction de celle des traités postérieurs, Vincent et ses successeurs ont multiplié les conjectures sans parvenir à aucun résultat. La notation d'Aristoxène ne pouvait, il le dit expressivement, servir que d'aide-mémoire, comme les premiers neumes médiévaux, sans pouvoir assurer la trans-

1. ΜΕΛΟΓΡΑΦΙΑ, dans l'*Antiquité Classique*, XV, 2, Bruxelles 1946, p. 289-296.

mission à qui ne savait pas déjà la mélodie. Nous rappelons que notre collègue M. Bataille, directeur de l'Institut de Papyrologie, a montré publiquement que, paléographiquement, les signes de la notation « classique » ne pouvaient s'expliquer que par des formes cursives inconnues avant le IIIe s. av. J.-C.

Il semble donc que l'on doive désormais considérer la notation « classique » grecque, seule susceptible de transmettre une mélodie autrement qu'à l'appui d'une tradition orale, comme ne remontant pas au delà du IIIe s., soit 200 ans après Euripide.

Dans ces conditions, que penser du fameux stasimon noté de l'Oreste ? On l'a toujours considéré comme une copie du texte primitif composé par le grand tragique [1]. La croyance s'appuyait sur trois arguments :

a) les poètes ont été leurs seuls compositeurs ;

b) la musique faisait corps avec le texte et ne pouvait donc être modifiée ;

c) cette musique a pu se transmettre sans altération par la copie grâce à la notation.

La découverte du sanctuaire de l'Isthme et le recul de la date de la notation viennent ruiner ces trois arguments. Le papyrus de l'archiduc Régnier ne témoigne plus de la tradition du Ve s. av. J. C., mais de celle, peut-être locale, du Ier et IIe s. après. La musique qu'il contient n'est plus forcément celle d'Euripide, mais peut-être celle d'un quelconque Thémison, contemporain du manuscrit ou de peu antérieur. Le papyrus d'Oreste n'en reste pas moins un document unique et infiniment précieux, mais sa portée devient tout autre.

Jacques CHAILLEY.

---

1. Cf. A. MACHABEY, *La notation musicale*, P. U. F. (coll. *Que sais-je?*), 1952, p. 12.

LE MANUSCRIT 695 DE LA BIBLIOTHÈQUE COMMUNALE D'ASSISE

Si les principaux manuscrits polyphoniques du XIII[e] siècle ont fait l'objet d'études approfondies, il en est d'autres, de moindre importance, à propos desquels les catalogues dont nous disposons se montrent notoirement insuffisants quant aux exigences de la musicologie. Tel est le manuscrit 695 de la Bibliothèque communale d'Assise (ci-dessous désigné par les initiales *As*) dont une description complète a été entreprise [1] ; mais cette description est de peu d'utilité pour le musicologue, puisqu'elle n'offre que peu de précisions quant au contenu musical du manuscrit. Pourtant cette matière musicale est loin d'être négligeable : ne trouve-t-on pas dans *As.* certains fragments polyphoniques qui semblent intéresser au premier chef l'histoire des débuts de la polyphonie en France ?

En fait l'existence du manuscrit d'Assise n'est pas une nouveauté pour le monde musicologique. Ludwig, dans son *Repertorium* [2] consacre une courte notice à son contenu polyphonique et de leur côté, Blume et Bannister l'utilisent comme source de textes de « tropes » et de « proses » [3]. Naturellement les catalogues imprimés de la Bibliothèque communale le mentionnent en faisant état des pièces polyphoniques qui s'y trouvent [4]. Mais malgré ces

---

1. Cette description figure dans U. Chevalier : *Sacramentaire... et Prosaire des Églises de Reims* (*Bibliothèque Liturgique*, VII). Paris, 1900, pp. 358-394.
2. Friedrich Ludwig, *Repertorium Organorum recentioris et motetorum...* Halle, 1910, p. 12.
3. Henry Marriott Bannister, *Sequentiae Ineditae, Liturgische Prosen des Mittelalters Siebente Folge* (*Analecta Hymnica*, XL), Leipzig, 1902 ; et Clemens Blume et Henry Marriott Bannister, *Tropi Graduales Tropen des Missale im Mittelalter, I, Tropen zum Ordinarium Missae* (*Analecta Hymnica*, XLVII), Leipzig 1905. Dans aucun des deux volumes, il n'est fait état du contenu intégral d'AS.
4. G. Mazzatinti, *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, IV, (Assisi), Forli, 1894 ; et Francesco Pennacchi, *Catalogo delle opere musicali... Citta di Assisi, Biblioteca Comunale (Bolletino dell' Associazione dei Musicologi Italiani, Anno 1921, Serie IX, III Puntata)*, Parma, 1921.

références, personne depuis Ludwig n'y a porté beaucoup d'attention. Du fait que nous ne possédons que peu d'informations, et une matière assez rudimentaire, sur les activités musicales en dehors de Paris et de l'école de Notre Dame, il semblerait logique que l'on fît un effort pour explorer plus avant la substance de ce manuscrit. Le signataire de ces lignes ose espérer que cet article, si limité soit-il, éveillera l'intérêt des lecteurs et encouragera d'autres chercheurs à entreprendre une étude plus détaillée et plus approfondie.

Malgré la présence de pièces polyphoniques, *As* est avant tout une vaste collection de tropes, séquences et proses, appropriées au calendrier de l'année liturgique. Les compositions polyphoniques paraissent être essentiellement des additions effectuées après l'établissement du corps principal du Codex, ou, comme nous allons le voir, le résultat de certaines compilations. La collection de documents monodiques comprend les principales sections de l'Ordinaire — Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus — et, en outre, des séquences pour certains Alleluias, ainsi qu'une importante série de Proses et d'adaptations des Épîtres, principalement pour la Nativité et le temps pascal.

Dans cette réunion de pièces liturgiques, *As* offre à peu près la même classification que celle de maintes autres collections du même genre, établies pour d'autres paroisses et d'autres rites à la même époque. La différence caractéristique entre notre manuscrit et maints autres du même type réside dans la présence ici de six fragments polyphoniques — pièces à deux ou trois voix — répartis à divers points du document. Ces compositions sont des arrangements pour l'Ordinaire et le Propre de la messe : ainsi trouvons nous un Kyrie (f° 15 r°), deux Agnus (ff. 53 v. et 2 r.) et trois proses (ff. 111 r°, 236 r° et 238 v°). Parmi ces pièces, le Kyrie seul est à trois voix, les autres à 2 voix.

Dans son état actuel, le manuscrit est passablement mutilé, car il semble avoir subi, à une époque indéterminée, une déprédation systématique. Presque toutes les initiales abondamment enluminées ont été arrachées des pages qu'elles ornaient à l'origine, soit en raison de leur véritable beauté soit pour la valeur que représentait leur dorure. Il en résulte qu'il est parfois difficile d'identifier une composition d'après son incipit. Dans de trop nombreux cas, les déprédations ont détruit la ligne initiale du texte et de la musique, causant du même coup une lacune au verso de la page. Dans le catalogue qui suit, nous avons aussi complètement que possible comblé ces lacunes en utilisant les concordances

établies par Blume et Bannister ou en nous référant à l'index partiel qui figure à la fin du manuscrit index rédigé avant les mutilations.

Quoiqu'une partie du Codex porte une foliotation, celle-ci ne commence qu'assez loin dans le manuscrit, avec les sections consacrées aux proses. Une foliotation moderne a été effectuée au crayon, que nous avons suivie dans la description.

TABLE I

Assisi, Biblioteca Comunale, ms. 695
210 × 150 mm., 242 ff., parchemin.

1^{r}	Iste liber est domini Mathei sancte Marie in Porticu diac. card. [*Écrit deux fois, de deux mains différentes*].
2^{r}	*Recipe infra ante Alleluya* ; Agnus Dei : Factus homo sumpta de virgine... [*Polyphonique, 2 voix*].
2^{v}	Sacrarii Socii conventus : sed hoc in Archivio custoditur. Ab hoc perpulchro antiphonario et graduali imagines cuncta ablata sunt : proh pudor ! [*Remarques faites par un inconnu, sur la question de provenance et de date*].
3^{r}	Kyrie : [Te Christe rex s]upplices exoramus... [1]
3^{v}	Kyrie : (Pater creator ominum) ac pie rex...
4^{v}	Kyrie : [Theorica]m practicamque vitam...
5^{r}	Kyrie : [Saba]oth iudex discheos...
6^{r}	Kyrie : Cunctipotens genitor...
6^{v}	Kyrie : Orbis factor...
7^{r}	Kyrie : Deus sempiterne vita...
7^{v}	Kyrie : Summe Deus qui cuncta... (*Cf. aussi f. 12v*).
8^{r}	Kyrie : [Clemens rect]or eterne pater...
9^{r}	Kyrie : Fons bonitatis...
9^{v}	Kyrie : [Rex v]irginum amator...
10^{v}	Kyrie : Kyrion o theos pater... (« Cyrion » *dans le manuscrit*).
11^{r}	Kyrie : [Alpha et O] princeps et origo...
11^{v}	Kyrie : [O Deus i]mmense rex...
12^{v}	Kyrie : [Summ]e Deus qui cuncta... (*Cf. aussi f. 7v*).
13^{r}	Kyrie : [Pater cunct]a qui gubernas...
14^{r}-15^{r}	Kyrie : [*dix sans tropes*].
15^{r}	Kyrie : [D]eus pater auctor Marie...

1. Les mots entre crochets ont été reconstitués par l'auteur de cet article, soit d'après les sources déjà mentionnées soit en se basant sur des similarités. Les rubriques ont été indiquées en italiques ainsi qu'elles apparaissent sur le manuscrit. Les textes, non en italiques, sont accompagnés de musique.

15^{r} Kyrie : Summe rex sempiterne... [*Polyphonique, 3 voix*].

17^{r} *De Beata Virgine Maria :* Gloria [*avec les tropes normaux*].

17^{v}-18^{v} Gloria : [*trois sans tropes*].

19^{r} Gloria : Regnum tuum solum...

20^{r} Gloria : Cuius reboat in omni...

22^{r} [*Nativi*]*tate Domini epistola :* [Laudes Deo dic]am per secula...

23^{v} *Sancti Stephani epistola :* Lectio actuum apostolorum. In diebus illis : Stephanus, plenus gratia...

25^{r} *De Sancto Stephano epistola :* Lectio actuum apostolorum. Vernant fortia iam quorum trophea in celi regia. In diebus illis : Stephanus, plenus gratia...

27^{r} *Johannes Evangelista :* Ad laudem regis glorie vox...

28^{v} *Sanctorum Innocentium:* Laus honor virtus Deo nostro...

31^{r} *Vacat.*

31^{v} *Benedictio Cerei* [*Paschalis*] *:* [E]xultet iam angelica turba...

32^{r} *Prefatio :* Vere quia dignum...

34^{v} *In Nativitate Domini :* [Ini]tium sancti evangelii secundum Matheum. Gloria tibi Domine.

35^{r} *Evangelium :* Liber generationis Jesu Christi...

36^{v} *In Epyphania Domini :* Dominus vobiscum et cum spiritu tuo. Sequentia sancti evangelii secundum Lucam. Gloria tibi Domine.

37^{r} *Evangelium :* [Factum est] autem cum [baptizaretur omnis] populus...

38^{v} *Secundum usum Parisiensis ecclesiae * Versus ad sacrandum crisma :* O redemptor sume carmen...

39^{v} *Idem est alio cantu :* O redemptor sume carmen...

40^{r} *Fortunati versus :* Salve festa dies...

41^{r} *Laudes :* (Christus v)incit, Christus regnat...

43^{v} *Vacat.*

44^{r} Sanctus : Sancte ingenite genitor...

44^{v} Sanctus : Perpetuo numin(e)...

44^{v}-45^{r} Sanctus *(trois sans tropes)*.

45^{r} Sanctus : Summe pater deitatis amor...

45^{v} Sanctus : Genitor omnium...

46^{r} Sanctus : Rex sine principio,..

46^{v} Sanctus : Principium sine principio...

47^{r} Sanctus : Fons vivus vite...

47^{v} Sanctus : Deus pater cuius presentia...

47^{v} Sanctus : Sanctorum exultatio...

48^{r}-48^{v} Sanctus *(trois sans tropes)*.

48^{v} Sanctus : Trinitas unitas deitas...

49^{v} Sanctus *(une sans tropes)*.

50^{r} Agnus : (Vulnere quo)rum laedimur...

50^{r} Agnus : Fons indeficiens pietatis...

50^{v} Agnus : (...) eterne Domine...

50v Agnus : Deus deorum creator...
51r Agnus : Lux lucis...
51r-51v Agnus *(deux sans tropes).*
51v Agnus : Avem Johannes in deserto...
52r Agnus *(quatre sans tropes).*
52v Agnus : Voci vita sit unita... *(Polyphonique, 2 voix)*
53v *(En bas) : Require supra in secundo folio libri.*
54r Alleluia : Hodie Maria virgo...
54r Alleluia : Per te Dei genitus...
54r Alleluia : Post partum virgo...
54v Alleluia : Gaude virgo...
54v Alleluia : Dulcis virgo...
54v Alleluia : Virga Iesse...
55r Alleluia : Adsumpta est Maria...
55r Alleluia : Pulcra es amica...
55v *Vacat.*
56r *(Dominica prima) :* [Salus eterna] indeficiens mundi vita...
56v *(Dominica secunda) :* [R]egnantem sempiterna...
57r *Dominica tercia :* [Qui regis...] tra forti dextra...
57r *Dominica quarta Adventus :* Iubilemus omnes una...
57v *Ad primam missam :* Salus eterna *ut supra.*
57v *vel* (Natus ante) secula Dei filius...
58v *Ad secundam missam :* Regnantem *etc.*
58v *vel* Salve porta perpetue...
59v *In Die Natalis Domini ad missam.* Prosa : Christi hodierna...
60v *In Galli cantu. Prosa :* Nato canunt omnia...
61r *Ad missam :* [Eya simu]l recolamus laudibus...
62r *Ad magnam missam :* Letabundus exultet...
63r *Alia de eodem :* Celeste organum hodie sonuit...
64r *De Sancto Stephano :* (Manus tua) aversa terra...
64v *Sancti Johannis Evangeliste :* Organicis canamus Domino...
65v *vel :* Nostram musicam...
66r *Sanctorum Innocentium :* (Cel)sa pueri concrepent melodia...
67v *In Die Epyphanie :* Epyphaniam Domino canamus...
68v *vel :* Festa Christi omnis...
69v *In Purificatione Beate Marie Virginis :* (Hac clara...)rma festiva dat...
70r *In Annuntiatione Beate Marie :* Ave Maria gratia plena...
71r *In Die Pasche ad missam :* (F)ulgens preclara rutilans...
72v *Istud residuum non dicitur nisi in dite Penthecoste :* Paraclyti sancti...
73r Pangite celsa voce...
73v Laudes salvatori voce modulemur...
75v Alme mundi Jesu tua fidelia...
76r *In Pascha :* (Victime Paschali) laudes immolant...

76^{v} *In (Inventione Sancte Crucis) :* Laudes crucis attolla(mus)... *(Cf. aussi f. 82 v).*
77^{v} *In Die Ascensionis :* (R)ex omnipotens die hodierna...
79^{v} *In Die Penthecostes :* (S)ancti spiritus adsit...
81^{r} *(Feria tertia) :* Alma chorus Domini...
81^{v} *De Sancta Trinitate :* (Benedicta) sancta sit...
82^{v} *De Inventione Sancte Crucis :* Laudes crucis attollamus... *(Cf. aussi f. 76 ^{v}).*
84^{v} *De Sancta Cruce :* Salve crux sancta...
84^{v} *Apostolorum Petri et Pauli :* Laude iocunda melos...
85^{r} *Divisio :* Sacra Paule ingere dogmata...
86^{r} *Benedicti Abbatis :* Laudum carmina creata...
86^{v} *Beate Marie Magdalenis :* Mane prima sabbati...
87^{v} *Alia :* Laus tibi Christe...
89^{r} *De Sancto Laurentio :* Stola iocunditatis...
90^{r} *De Sancto Nichasio :* Gaude eva unica columba...
91^{r} *In Assumptione Beate Marie :* Aurea virga prime matris...
92^{v} *In Nativitate Beate Marie :* Alle celeste necnon et perhenne luya...
94^{r} *Michaelis Archangeli :* Ad celebres rex...
95^{r} *De quolibet sancto :* Christo inclita candida...
96^{v} *Sancti Nicholai Episcopi et Confessoris :* Congaudentes exultemus...
97^{v} *Alia :* Dulcis odor Nicholai...
98^{v} *In dedicatione ecclesie :* Psallat ecclesia mater...
99^{r} *De sancta Maria :* Regine nunc celorum festa...
99^{v} *Alia :* Fraterna gratanter nunc canat...
100^{v} *De Sancto Stephano Protomartyre :* Gloriosa dies adest...
101^{v} *De virginibus :* Virginis venerande...
102^{r} *In dominicis diebus :* Stans a longe... *(Cf. aussi f. 189^{v}).*
102^{r} *(Alia) :* Tripudiet tinnitium Deum...
102^{v} *In dedicatione ecclesie :* Clara chorus dulce pangat...
104^{r} *De apostolis :* Clare sanctorum senatus...
104^{v} *De martyribus :* Mirabilis Deus in sanctis...
105^{r} *De confessoribus :* Mundi etate octava...
105^{v} *De Sancta Maria :* (Inviolata) Maria. Que es effecta...
105^{v} *Alia :* Ave mundi spes...
106^{v} *Alia :* Hodierne lux diei...
107^{r} « Omnes prose que secuntur eodem cantu cantande sunt quo Hodierne cantatur supra».
107^{r} *De Sancto Stephano Protomartyre :* Ecce martyr...
107^{v} *Sanctorum Johannis et Pauli Martyrum :* Flore venat virginali...
107^{v} *De Sancto Johanne Baptista et Sanctis Patriarchis et Prophetis :* Vos primevi fundatores...
107^{v} *Sanctorum Johannis et Pauli Martyrum :* Paulus et Johannes fortes...

108r *Sanctorum Petri et Pauli Apostolorum :* Ove vere sunt olive...
108r *De Sancto Petro Apostolo :* Petrus splendor...
108v *De Sancta Maria :* Ave maris stella...
109v *Alia :* Missus Gabriel de celis...
110v *Alia :* (V)irgini Marie laudes...
111r *Alia de Sancta Maria :* Gaude Dei genitrix... *(Polyphonique, 2 voix).*
112r *(In Adventu Domini) :* (Splendor) et figura se conformans...
113r *In Natali Domini.* Prosa : In excelsis canitur...
114r *Alia :* (L)ux est orta gentibus...
115r *Alia :* In natale salvatoris...
116r *Alia :* Nato nobis salvatore...
116v *Alia :* (Iubilemus) salvatori quem...
117v *De Sancto Stephano Protomartyre :* (Heri mundus) exultavit et exultans...
119r *Sancti Johannis Evangeliste :* Gratulemur ad festivum...
120r *De Beato Thoma Martyre :* Sponsa virum lugeo...
121r *Sancte Genovefe Virgine :* Genovefe sollempnitas...
122r *In Die Epyphanie :* Virgo mater salvatoris...
123v *Sancte Agnetis Virginis :* Animemur ad agonem...
124v *Sancti Vincente Martyris :* (E)cce dies preoptata...
126r *In Conversione Sancti Pauli Apostoli :* Corde voce pulsa celos...
127r *In Purificatione Beate Marie :* (T)emplum cordis adornemus...
128v *In Annuntiatione Beate Marie :* (S)alve mater salvatoris... *(Cf. aussi f. 234v).*
130r *Alia :* Paranymphus salutat...
130v *In Die Pascha :* (C)ima vetus expurgetur...
132r *Per octavis :* Salve die dierum...
133r *In septimana Pasche :* Ecce dies celebris...
134r *Alia :* Lux illuxit dominica...
134v *In octavis :* Mundi renovatio nova...
135v *In Die Penthecostes :* (L)ux iocunda lux insignis...
136v *De eodem :* Simplex in essentia...
137v *De Sancta Trinitate* : Profitentes unitatem...
139r *Sanctorum Nerei et Achillei Martyrum :* Celebramus victoriam...
139v *In Susceptione Reliquiarum Sancti Victoris :* Ex radice caritatis...
141r *Sancti Johannis Baptiste :* Ad honorem tuum...
142r «Isti duo versus qui secuntur non dicuntur nisi in decollatione ». Capitali iustus...
142v *De Sancto Petro Apostolo :* Gaude Roma caput...
144r *De Sancto Petro Apostolo :* Roma Petro glorietur...
145v *De Sancto Victore :* Ecce dies triumphalis...
147v *Sancti Laurentii Martyris :* Primis datum admiremur...
149r *In Assumptione Beate Marie Virginis :* (Ave vir)go singularis mater...
150v *In octavis :* O Maria stella maris...

151v *De Sancto Bartholomeo Apostolo :* Laudemus omnes... *Hiatus in ms.*
152v *De Sancto Marcello Episcopo :* Gaude superna civitas...
154r *Sancti Andree Apostoli :* Exultemus et letemur...
155r *De apostolis. Prosa :* Cor angustum dilatemus...
156v *Omnium apostolorum :* Stola regni...
158r *De apostolis :* Celi solem...
158v *In dedicatione ecclesie :* Rex Salomon fecit templum...
159v *Alia :* Quam dilecta tabernacula...
160v *De Beata Virgine :* Iesse virgam humidavit...
161r *Sancti Victoris Martyris hymnus :* Jesu tuorum militum ...
161v *In laudibus hymnus :* Aurora diem nuntiat...
161v *De Sancta Cruce (hymnus) :* Ave crux lignum... *(sans musique).*
162r *In laudibus (hymnus) :* Eterni patris... *(sans musique).*
162r *Sancti Augustini Episcopi et Confessoris (hymnus) :* Clarum pater Augustine... *(sans musique).*
162r *Sancte Marie Magdalene hymnus :* Lauda mater ecclesia lauda...
162v *In laudibus hymnus :* Eterni patris unice...
163r *De Nativitate Domini. Prosa :* (A)nte thorum virginalem...
164v *Alia de eodem :* Novum canticum cantemus...
165v *Alia :* In sapientia disponens omnia...
167v *In Nativitate Domini. Prosa :* A sublimi statu primi parentes...
168v *Sancti Stephani Protomartyris :* Rosa novum dans odorem...
169r *Sancti Johannis Evangeliste :* Fons preclarissimus...
170v *In Natali Domini :* Potestate non natura...
171v *Sancti Thome Martyris :* Plaude cantuaria...
172v *Alia de Sancto Thoma :* Gratulantes celebremus...
174r *Alia :* Gaude Sion et letare voce...
175v *Alia :* Palmes fructum fert...
176v *Sanctorum Innocentium :* Psallant letis mentibus...
177v *Sancti Vincentii Martyris :* Martyris egregii triumphos...
178v *Alia:* Triumphalis lux illuxit...
180r *In Purificatione Beate Marie :* (L)ux advenit veneranda...
181v *De Resurrectione :* Sexta passus feria die...
182v *In Ascensione Domini :* Postquam hostem et inferna...
183v *In Septimana Penthecosti :* Qui procedis ab utroque...
185r *In Penthecoste :* Spiritus paraclytis precedens...
186r *In Die Penthecoste :* (V)eni sancte spiritus... *(On a ajouté une autre prose pour la même musique :* Virgo virginis veni lumen...
186v *De Beata Virgine :* Veni sancte spiritus nos...
187v *De Sancta Trinitate :* (Domin)um trinum adoremus...
188r *Alia :* Quicumque vult salvus... *(musique incomplète).*
189r *De Sancto Spiritu :* Veni sanctum pneuma...
189v *Alia de eodem :* Stans a longe. *(Cf. aussi f. 102r).*
190r *In Nativitate Sancti Johannis Baptiste :* (P)recursoris et baptiste...

192r *Alia de Sancto Johanne :* Inter natos mulierum...
193v *Sancti Jacobi Apostoli :* Pangat chorus in hac die...
194v *Sancti Christofori Martyris :* Chirsti calix quam preclarus.
196r *Sancti Germani Episcopi :* (L)ux illuxit triumphalis...
197r *In Inventione Sancti Stephani Sociorumque Eius :* O athleta *gloriose...*
199r *Sancti Laurentii Martyris :* Martyris eximii levite...
200r *In Annuntiatione Beate Marie :* (V)irgo gaude speciosa...
201r *Maglorii Episcopi et Confessoris :* Ad honorem patris...
201v *Quintini Martyris :* (P)er unius casum...
203r *Sancti Martini Episcopi et Confessoris :* Gaude Syon que diem...
204r *Alia :* Rex Christe Martini decus...
205v *Sancti Gondulphi Episcopi et Confessoris :* Ecce magno sacerdoti...
207v *Sancte Katherine Virginis et Martyris :* (V)ox sonora nostri chori...
208v *Alia :* Iocundare plebs fidelis...
210v *Sancti Firmini Episcopi et Martyris :* Triumphanti cruore proprio...
211v *Sancti Eustachii Martyris :* (C)orde puro mente munda...
213r *Sancti Francisci Institutoris Ordinis Fratrum Minorum :* (Ce)ciderunt in preclaris michi...
214v *Alia :* In superna civitate de Francisci...
215v *Egidii Abbatis :* Promat pia vox...
217r *Alia :* Congaudentes exultemus exultantes...
218v *Angelorum :* O alma trinitas...
219v *De apostolis :* Psallat chorus corde...
220v *Alia :* Laus est patri...
222r *De martyribus :* Letabundi iubilemus leta mente...
223v *In dedicatione ecclesie :* Jherusalem et Syon filie...
224v *Alia :* O felices et beati septies...
225v *Sancti Eligii Episcopi et Confessoris :* Sexus omnis convolet...
227r *In Conceptione Beate Virginis Marie :* Dies ista celebretur...
228r *Alia :* Mittit ad virginem...
228v *De Beata Maria* : Mater sancta sancte spei... *(sans musique).*
230r *De Beata Maria :* Summi regis micans...
231r *De Gloriosa Virgine Maria :* Recolamus venerandam Marie... *(sans musique).*
232v *De Beata Virgine :* Pangat melos grex devotus...
233v *De Beata Virgine* Salve virgo vite...
234r *De Beata Virgine :* Salve sancta verbi parens...
234v *De Beata Virgine :* Salve mater salvatoris... *(Cf. aussi 128 v).*
236r *De Beata Virgine :* (S)icut pratum picturatur... *(Polyphonique, 2 voix).*
238v *De Beata Virgine Maria. Alia :* Verbum bonum et suave... *(Polyphonique, 2 voix* ; *on a ajouté une autre prose pour la même musique :* Ave syderus lux...).

240r-241r *Vacant.*
241v-242v *Indices.*

Comme nous l'avons dit plus haut, la première partie du manuscrit (exactement entre les ffos 1 et 55) n'a pas de foliotation originale mais a été pourvue d'une numérotation récente au crayon. La seconde partie depuis le f. 56 jusqu'à la fin, fait apparaître une foliotation antérieure en petits chiffres romains, en haut et à droite de chaque recto, l'actuel folio 56 étant alors considéré comme folio 1 et ainsi de suite [1]. En se référant à cette foliotation plus ancienne en même temps qu'à l'index on découvre que 8 folios environ sont manquants entre ce qui est maintenant le f. 151 et le f. 152 (ff. XCVI et CV de l'ancienne foliotation). A l'aide de l'index, leur contenu peut-être reconstitué :

XCVII	*De Sancto Sylvano :* Ecce dies...
XCVIII	*In Decollatione (Sancti Johannis) :* Precursorem...
C	*In Nativitate Beate Virginis :* Ave mater.
CI	*In Exaltatione Crucis :* Salve crux...
CII	*Sancti Michaelis* : Laus erumpat.
CIII	*De Sancto Dyonise :* Gaude...
CV	*De quolibet Sancto :* Superne...

Un fragment de cette dernière pièce figure au début du f. 152, commençant par ce texte : Dies festos...

Le Codex comporte ainsi deux grandes sections : la première étant dévolue aux « Ordinaires » et certaines autres parties normales de la Messe (ff. 1 à 55) ; l'importante section suivante (ff. 56 à 242) est ordonné d'une façon totalement différente puisqu'elle est intégralement consacrée aux proses pour les diverses fêtes de l'année liturgique. En réalité le manuscrit est la juxtaposition d'un Graduel et d'un Prosaire ; son unité est fictive ; elle résulte d'une reliure accidentelle. Il est tout à fait évident que les deux sections formaient à l'origine deux volumes séparés, car on ne peut expliquer autrement la foliotation distincte du Prosaire. Au reste, la présence d'une conclusion au folio 55 en est une preuve manifeste.

Le prosaire aussi semble être à première vue constitué par la réunion de trois manuscrits distincts. Il y a en effet trois cycles différents de proses pour l'année liturgique, chacun d'eux commen-

1. C'est cette foliotation qu'emploie Ludwig (ouvrage cité) pour les compositions polyphoniques figurant dans cette section du manuscrit.

çant à l'Avent pour se poursuivre au rythme des fêtes des Saints (ff. 56 à 111, 112 à 162, 163 à 238). Un changement dans la rédaction du manuscrit apparaît en un endroit logique en l'occurence, car manifestement le scribe du f. 112 n'est pas le même que celui du f. 111. D'autre part les compositions polyphoniques ne sont pas rassemblées, l'une se situant à la fin de la section I, les deux autres à la fin de la section III. En raison de leur objet commun — la louange de la Bienheureuse Vierge Marie — elles n'auraient pas été ainsi dispersées si le Prosaire avait été conçu à l'origine comme un seul livre.

Cependant ces déductions superficielles ne tiennent plus si l'on examine de plus près le contenu réel du Prosaire. En se référant à la liste des proses que nous avons donnée ci-dessus, on constate que seulement trois proses apparaissent deux fois et, dans l'un des cas, le texte répété comporte une version musicale différente. certaines proses d'autre part dont la présence serait normale dans n'importe quel prosaire (par exemple « Victime paschale »...) ne figurent qu'une fois au lieu de trois. En outre il n'y a pas de raison logique qui motive l'inclusion dans une section de telle ou telle fête spécifique. L'Épiphanie se trouve seulement dans les sections I et II, et l'Ascension dans les sections I et III, C'est seulement dans la section I que l'on rencontre les proses pour Marie-Madeleine, tandis que les hymnes en son honneur apparaissent dans la section II. Et ce n'est qu'une fois qu'on voit figurer certains saints particuliers à la tradition française, tels Sainte Geneviève, Saint Nicaise et Saint Magloire. Bref aucune des sections n'est complète : dans chacune d'elles il manque certaines proses dont la présence serait indispensable, même dans le plus petit des Prosaires. On pourrait admettre qu'un Prosaire ignorât Saint Magloire, qui appartient à une liturgie locale, mais on ne saurait accepter qu'il omit l'Épiphanie.

Comment donc expliquer ces anomalies ? Nous ne voyons qu'une explication possible : c'est que ce manque d'unité dans les trois sections n'est qu'apparence.

Le premier copiste entreprit son travail en introduisant dans la section I un matériel provenant d'un autre manuscrit utile à son église. Après avoir achevé sa tâche il dut trouver un deuxième manuscrit dont le contenu lui parut présenter quelque intérêt. Le second copiste fit une semblable sélection, ne transcrivant cette fois que les proses qui ne figuraient pas dans la Section I, proses complétant ainsi cette section, soit qu'elles fussent relatives à des fêtes déjà incluses, soit qu'elles concernassent de nouvelles solen-

nités. La section III vint alors s'ajouter, établie soigneusement selon le même processus.

Ainsi peut-on expliquer les dimensions imposantes de notre Prosaire. Les grandes fêtes de l'année, Noël, Pâques... auraient pléthore de proses différentes, toutes utilisables. Un saint de moindre importance n'en aurait qu'une, ou deux au plus. Si la prose le concernant avait déjà été utilisée dans une section précédente — ou si la célébration de sa fête n'entrait pas dans les habitudes locales — il n'y avait aucune raison de la faire figurer dans la suite du manuscrit.

Il est donc permis de dire qu'*As* est une compilation réalisée à partir de trois sources différentes, avec élimination des doublons et du matériel indésirable. Ce n'est pas la réunion artificielle de trois Prosaires incomplets, mais bien un Prosaire unique conçu comme tel.

Parvenu à ce point de nos observations, nous présumons qu'*As* fut achevé au XIIIe siècle. Une telle conclusion n'est pas nouvelle, car un anonyme a introduit dans le corps du manuscrit ses propres déductions (f. 2 v°) :

« Questo libro contenendo de' santi Francesi, per esempio : Santa Genevefa etc., pare lavoro di Francia. E' del secolo XIII, poco dopo la canonizzazione di S. Francesco, di cui vi sono due sequenze in lode. Vi e' la Festa della Concezione di Maria SS : e' detta *pia conceptio*.

Il Cardinale stato padrone di questo Cantorino delle Messe fu il Cardinale di S. Maria in Portico, Matteo Orsini, 1262. Non trovandoci S. Domenico, ne Sta. Chiara credo questo libro scritto prima di dett'anno ».

L'hypothèse de ce commentateur anonyme semble justifiée, car la présence de deux proses en l'honneur de Saint François d'Assise (ff. 213 r° et 214 v°) nous apporte une préc sion de date, la canonisation de Saint François remontant au 15 juillet 1228. Ces proses ont été probablement composées peu de temps après. De Manteyer[1] suggère que le Codex fut achevé aux alentours de 1280 et appartint à l'origine au Cardinal français, Geoffroi de Bar. Inclus dans la bibliothèque de ce personnage, le manuscrit suivit son détenteur à Rome. C'est là que le cardinal mourut en 1287. *As* passa alors entre les mains de « ... domino Mathei sancte Marie in Portico diac. card. », c'est-à-dire du Cardinal Matteo Rosso Orsini, qui fut ainsi honoré par le Pape Urbain IV en mai 1262. Puis *As*

1. Dans CHEVALIER, *op. cit.*, p. L.

parvint à Assise, dans la Bibliothèque franciscaine, où il est actuellement.

Si l'on peut accepter en général le raisonnement de De Manteyer, il reste encore à expliquer valablement l'absence de certains saints dans la liste des proses. Notre commentateur anonyme a remarqué que deux saints importants, dont les jours de fête auraient du normalement être inclus dans le prosaire, n'étaient pas représentés ; il s'agit de Saint Dominique (canonisé en 1234) et de Sainte Claire (canonisée en 1255). On pourrait en déduire que le Codex dans sa forme actuelle fut achevé entre 1228 (canonisation de Saint François) et 1234 (canonisation de Saint Dominique), mais cette étroite limitation serait à notre avis trop rigoureuse. Il nous semble suffisant de prétendre qu'*As* a du être terminé durant le deuxième quart du XIII[e] siècle, ou qu'il est du moins issu de sources que l'on peut dater de cette période.

Considéré dans son ensemble le manuscrit est de toute évidence essentiellement français. La prédominance de saints français, signalée par le commentateur anonyme, saute aux yeux du plus superficiel observateur. D'autre part, des indications telles que « Secundum usum Parisiensis ecclesie » (f. 38 v°) ou « In Galli cantu » (f. 60 v°) fournissent d'amples assurances quant à l'origine française d'*As*, de même que maintes autres références apparaissant dans le corps du prosaire. Mais une localisation précise est rendue difficile par la nature même du Codex, nous voulons dire par son caractère de compilation.

En prétendant que le manuscrit provient de Reims, Chevalier[1] s'appuie sur trois arguments : 1°) l'emploi du titre « archepiscopus » dans « Exultet » (f. 34 v°) ; 2°) les saints nommés dans le « Laudes » (f. 41 r°) ; 3°) l'emploi de la prose « Gaude eya unica colomba » (f. 90 r°) pour Saint Nicaise, prose normale pour l'Assomption de la Bienheureuse Vierge Marie.

A l'encontre de cette opinion, Bannister[2] pense que le ms. est parisien, attirant l'attention sur la phrase « Secundum usum Parisiensis ecclesie » et sur la présence significative de Saint Marcel et Saint Maur dans les proses « Christo inclito » (f. 96 r°) et « O alma trinitas » (f. 218 v°). Il admet cependant qu'il y a doute et que le Codex pourrait être originaire de Reims. Et ce doute est mis en relief dans sa plus récente référence (1905) au manuscrit considéré comme « Parisiense (? Remense) »[3].

---

1. Opinion résumée par BANNISTER, *Anal. Hymn.*, XL, p. 13.
2. *Idem.*
3. BLUME et BANNISTER, *Anal. Hymn.*, XLVII, p. 23.

Réexaminons le contenu du ms. non dans sa totalité, mais en tenant particulièrement compte de sa répartition en diverses sections et de l'hypothétique méthode de compilation. La section initiale, celle des « Ordinaires tropés » etc. (ff. 1 à 55) ne contient qu'une indication : la rubrique « Secundum usum... », ce qui pourrait impliquer une paroisse parisienne, mais pas nécessairement. La rubrique aurait pu aussi bien être utilisée pour une église sise hors de la cité, mais dans sa zone d'influence, indiquant ainsi un répertoire spécifique.

La première section des proses (ff. 56 à 111) contient, en plus de la prose « In Galli cantu », une autre en l'honneur de Saint Nicaise, le dixième évêque de Reims. Ceci pourrait nous amener à penser que cette section fut rédigée dans cette ville.

La deuxième section (ff. 112 à 162) offre une prose pour Sainte Geneviève, patronne de Paris (f. 121 r°) et un groupe de proses et d'hymnes se rapportant au culte de Saint Victor. A la prose du f. 145 v° et aux deux hymnes (ff. 161 r° et 161 v°) pour la fête de Saint Victor, vient s'ajouter la prose (f. 145 v°) « In Susceptione Reliquarum St. Victoris » qui constitue une nouvelle référence significative à Paris, C'est en effet à Paris que les reliques de Saint Victor furent déposées dans une église spécialement édifiée pour les recevoir, église qui devait se développer pour donner place à la célèbre abbaye établie sous Louis VI en 1112 [1]. Ainsi cette portion du manuscrit concerne plus précisément qu'aucune autre, la ville de Paris.

La section finale (ff. 163 à 239) n'est pas aussi particularisée que les deux précédentes, malgré une référence à Saint Magloire (f. 201 r°) dont les restes se trouvent à Paris. De nombreux autres saints français y figurent, mais aucun qui se puisse rattacher si particulièrement à un lieu déterminé.

En dépit de ces nombreuses références parisiennes, il est de beaucoup plus probable qu'*As* provient de Reims. Considérant la manière dont le volume a été constitué, avec l'élimination dans les dernières portions du matériel risquant de faire double emploi, la partie la plus importante — du point de vue de l'identification d'origine — reste la première section du prosaire. Celle-ci sans aucun doute est rémoise et l'on peut penser que lui ont été ajoutés des éléments empruntés à deux autres volumes, originaires,

1. Bannister, dans *Anal. Hymn.*, XL, p. 14, n. 2, signale que cette portion du ms. présente de nombreuses mélodies qui n'apparaissent dans aucun manuscrit victorin.

selon toute probabilité, de Paris. La section initiale, consacrée aux « Ordinaires » pourrait aussi être parisienne, mais en raison de sa nature plus généralement liturgique, elle ne peut être utilisée pour décider d'une provenance précise.

Quant aux compositions polyphoniques, si elles ne nous aident point à déterminer la date éventuelle des parties supposées les plus anciennes du manuscrit, elles peuvent en revanche contribuer à nous éclairer sur ce problème de provenance. Nous y reviendrons après avoir discuté de leurs caractéristiques du point de vue technique.

Parmi les six compositions polyphoniques qu'offre *As*, les trois proses en l'honneur de la Bienheureuse Vierge Marie sont les moins élaborées. Elles sont toutes trois essentiellement syllabiques, ressemblant en cela au « conduit », dont elles diffèrent du fait qu'elles sont évidemment construites sur des « ténors » donnés, répétés sous divers aspects. Au-dessus de chaque « ténor » figure un « duplum » très simple, tantôt répété littéralement à chaque reprise du ténor, tantôt varié. Une « cauda » a été ajoutée à chacune des trois pièces. Dans « *Gaude Dei* », cette cauda est un simple *Alleluia* ; le ténor n'y comporte qu'une note par syllabe. « *Sicut pratum...* » et *Verbum bonum* » se concluent par un *Amen*, établi en contrepoint note contre note. L'*Alleluia* comme on pouvait s'y attendre, présente un « duplum » plus mélismatique, mais la brièveté du ténor ne lui permet pas de se développer.

La transcription de ces 3 proses, comme d'ailleurs celle de toutes les pièces polyphoniques d'*As*, ne saurait être que conjecturale, puisque le transcripteur manque d'informations pour déterminer avec exactitude le mode rythmique d'après la date du manuscrit. Dans les trois pièces, les « caudae » sont trop courtes pour nous renseigner à ce sujet et leur notation, quoique claire quant aux concordances, reste incertaine quant au rythme. La seule indication dont nous puissions faire état est la présence occasionnelle au cours d'un fragment répété d'une « longa » pliquée remplaçant une précédente « binaria ». Ce qui impliquerait le premier mode (Longue Brève, L B... etc.) si les « notae simplices » sont considérées comme « longae perfectae ». (♩. de la réduction normale). Nous donnons ici à titre d'exemples le début des deux proses « *Gaude Dei...* » et *Sicut pratum...* » *L'Amen* de la seconde, qui, d'après les séries de « binariae » qu'il comporte, implique fortement le deuxième mode, a été transcrit en conséquence. Nous avons ajouté à la fin de cette étude (Appendice I) la transcription intégrale de la prose « *Verbum bonum* » : elle résumera le style et

la technique de toutes ces compositions et n'est pas en elle même dénuée d'intérêt.



Avant d'aller plus loin nous devons, ajouter quelques mots à propos de « *Gaude Dei* » car c'est un exemple très frappant de l'emploi de l'imitation et du « *stimmtausch* ». Contrairement aux deux autres compositions de ce groupe, le duplum de *Gaude Dei* est en rapports étroits avec le ténor, non seulement par l'usage du *stimmtausch* (échange littéral de phrases entre les deux voix) mais aussi par l'adaptation dans le duplum de motifs provenant du ténor, ce qui assure l'unité mélodique de la composition. Par exemple dans les quatre premières lignes (du point de vue formel A B^1 B^2 C) la formule mélodique du début du duplum — correspondant aux cinq premières syllabes — reproduit exactement celle du ténor dans la deuxième ligne. Dans la quatrième ligne le ténor change à nouveau mais le duplum présente toujours la formule initiale. Ainsi, dans ces quatre lignes, l'une au l'autre voix emploie au départ les mêmes motifs : dans la ligne A, c'est le duplum, dans les lignes B^1 et B^2 — musicalement identiques — c'est le ténor ; dans la ligne C, le motif revient au duplum.

La forme de l'ensemble du « *Gaude Dei* », se schématisant ainsi

A B^1 B^2 C, D^1 D^2 C, E^1 E^2 C... etc. on se rend aisément compte que la seule ligne initiale suffit à assurer l'unité de la pièce. Et, quoique le matériel musical des refrains (fonction de la ligne C) ne reste pas identique à lui-même, l'aspect mélodique général se maintient à peu près sans changement.

« *Verbum bonum* » a retenu particulièrmenet notre attention, non seulement en raison de son importance dans l'histoire de la polyphonie [1], mais parce que la version que nous rencontrons ici semble avoir pour modèle une composition plus ancienne sur le même texte, éditée par Coussemaker [2]. Les planches XXIV et XXV de son *Histoire de l'harmonie au Moyen âge* reproduisant deux pages du ms. 124 de Douai, contiennent un *Verbum bonum* à 2 voix, plus ancien que le nôtre. Il est assez naturel que le ténor, dans les deux versions, soit presque identique d'un bout à l'autre, avec seulement des variantes insignifiantes. Mais ce qui est plus remarquable c'est que les doubles des deux compositions présentent d'étroites ressemblances, quant à l'aspect rythmique, et aussi en certains endroits, quant aux figurations mélodiques. La coïncidence souvent peut affecter des fragments musicaux correspondant à six ou même sept syllabes de la prose. Il semble donc probable que l'auteur de la version d'Assise connaissait bien la version antérieure et l'avait présente à l'esprit en composant la sienne.

Mais, outre l'addition d'un *Amen*, des changements sont intervenus dans la composition plus récente, le plus important d'entre eux réside dans les nouveaux aspects que présente le *duplum* à chaque répétition du *ténor*. Quoique la forme de base du *ténor* (ABAB-CDCD-EFEF) soit la même dans les deux versions, le *duplum* d'*As* se renouvelle sans cesse, ne reflétant jamais le schéma général. C'est à-dire que dans chaque ligne le *duplum* est différent.

On note aussi une plus grande liberté dans le maniement des consonances et l'introduction de passagères consonances imparfaites et dissonances. Il y a ici un allégement, un « sens de la ligne » qui fait totalement défaut dans la version de Douai. Il n'y a plus d'entraves dues à la stricte observance des intervalles parfaits. Il parait évident que l'œuvre dans sa forme plus récente était populaire, au moins dans la localité à l'usage de laquelle *As* a été rédigé,

---

1. LUDWIG, *op. cit.*, p. 14, mentionne cinq autres versions antérieures : Douai 90 (124), Douai 274, Limoges 2, W^1 (f. 208 v°) et W^2 (f. 141 v°). La plus ancienne est Douai 90 (124), immédiatement suivie par *As*.

2. Edmond de COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen âge*, Paris, 1852.

car c'est l'une des deux proses dotées de textes de rechange et la seule composition polyphonique ainsi mise en relief [1].

En revenant aux Ordinaires tropés, nous pouvons passer rapidement sur l' « Agnus ; voci vita... », car il offre les mêmes caractères techniques que les proses ci-dessus citées. Son ténor est formé de sections répétées (AA BB CC DD EE) et, dans chaque cas, le *duplum* se répète aussi. Il y a de temps en temps quelques variations dans ces répétitions, mais aucune n'affecte le contour mélodique de base. Quant à la notation, elle est aussi analogue à celle des proses, et ceci jusque dans le remplacement occasionnel d'une *binaria* par une *longa* pliquée, et réciproquement. On voit cependant apparaître parfois dans le *duplum* des groupes de quatre notes contre une dans le ténor.

Nous donnons ici à titre d'exemple II le début de cette pièce [2].



Comme les quatre précédentes compositions, le Kyrie à 3 voix « Summe rex » (ff. 15 v°-16 v°) est construit sur un ténor donné. La forme générale du morceau se trouve quelque peu compliquée du fait de la présence d'un « eleyson » supplémentaire à la fin de chaque phrase, avec sa musique propre. Enfin un « Kyrie leyson » ou « Christe leyson » sans musique séparent chaque ligne.

Ainsi le schéma musical peut être ainsi décrit :

(A) Summe rex...	(X) eleyson	*Kyrie leyson*
(B)Rex iusticie...	(X) eleyson	*Kyrie leyson*
(A)Creator creature...	(X) eleyson	*Kyrie leyson*
(C) Summe superni...	(Y) eleyson	*Christe leyson*
(D) Salvator mortis...	(X) eleyson	*Christe leyson*

1. Il y a quelques petites différences de texte entre les deux. Une autre composition présente plusieurs textes (on en dénombre six) : « *Hodierne...* » (f. 105 v°). Cette multiplicité de textes place cette pièce dans une catégorie à part, car l'usage d'une seule mélodie pour toutes ces proses souligne le caractère pratique de la musique, non sa beauté spécifique.

2. Cette composition figure aussi avec un « Sanctus » polyphonique dans W¹ f. 213 r°.

(C) Pax patri...	(Y) eleyson	*Christe leyson*
(E) Summe spiritus...	(Z) eleyson	*Kyrie leyson*
(D) Procedens ab utroque...	(X) eleyson	*Kyrie leyson*
(E) Trine et une...	*eleyson* [1]	*(Kyrie leyson)* [2]
(E) In fine venture...	*eleyson* [1]	
(D) Paterna Pietate...	(X) eleyson	

De ce qu'aucune musique n'est donnée ni pour le « Kyrie leyson » ni pour le « Christe leyson », on peut déduire que ces morceaux étaient exécutés en plain-chant par le chœur, utilisant tel ou tel Kyrie traditionnel au gré du chef de maîtrise. Les fragments polyphoniques étaient alors chantés, selon la coutume, par des solistes.

Quoique conçu pour trois voix — le seul de son espèce dans *As* — le « Kyrie Summe rex... » offre à peu près le même aspect que les autres compositions précédemment citées. En général chaque répétition du tenor s'accompagne des mêmes figurations tant dans le duplum que dans le triplum, quoique apparaissent çà et là quelques légères variantes. Ces variantes sont le plus souvent constituées par l'addition d'une plique à une « simplex » ou la présence de deux « simplices » à la place d'une seule. La comparaison des six adaptations de l'eleyson, désignées dans la table ci-dessus par la lettre X, montre que le compositeur a tenté d'introduire quelques légères modifications de place en place, mais pas assez pour qu'on perde de vue l'identité formelle des fragments. Trois versions de cet eleyson illustreront cette constatation (exemple III).



1. Aucune musique n'a été prévue. Seule figure l'indication qu'un « eleyson » doit être exécuté ici. Il est probable que l'on devait employer le fragment musical, désigné par (Z).
2. Non indiqué, mais probable, d'après la forme générale.



Combien faut-il attribuer de ces variantes aux erreurs du copiste plutôt qu'aux intentions du compositeur, il est difficile de le dire. Il est évident qu'il y a de nombreuses fautes dans la musique et que certains passages seraient presque incompréhensibles si l'on n'était guidé par une autre version des mêmes fragments. Si brefs que soient les extraits que nous avons donnés ci-dessus, on peut se rendre compte en les examinant que deux « simplices » peuvent être substituées à une « binaria » et que l'emploi des silences est très irrégulier. Tout cela contribue à rendre confus l'aspect modal, et en fait on peut dire qu'il n'y a pas d'aspect modal caractérisé. Non seulement la nature syllabique du texte a rompu ce qu'aurait pu être cet aspect spécifique, mais aussi il est flagrant que le copiste n'avait qu'une connaissance approximative de la théorie de la notation modale : il y a trop de substitutions hasardeuses, trop d'ambiguités impossibles à résoudre, ambiguités causées par l'incompréhension du rôle exact de la notation.

La dernière composition à 2 voix l' « Agnus, Factus homo... » (f. 2 r°) [1], donnée ici en Appendice II, met ces défauts en évidence. Du fait qu'il ne semble pas avoir été construit, comme les cinq autres pièces, sur un ténor donné, les difficultés sont multipliées, car ici les deux voix sont abondamment mélismatiques. Tandis que dans les autres compositions il n'y a le plus souvent que quatre notes au maximum dans la partie supérieure contre une au ténor, nous en trouvons neuf ici, avec de fréquents mouvements rapides affectant les deux voix en même temps. Aussi bien notre transcription ne saurait être considérée que comme un essai.

De toutes les pièces contenues dans *As*, celle-ci, malgré sa notation incertaine, est la plus représentative de son époque. La liberté des deux voix dans leur jeu réciproque et le sentiment de la phrase tel qu'il ressort des courbes ascendantes ou descendantes, sont tout à fait inhabituels. La notation aussi présente au moins un détail intéressant : l'usage de la maxima au ténor dans le long passage mélismatique correspondant au mot « omnem ». Néanmoins, on trouve là encore cette confusion que nous avons déjà stigmatisée. Et pourtant il y a dans ce passage final un véritable aspect distinctif de modalité, si bien que nous pouvons prétendre avec quelque assurance que l'œuvre est écrite dans le premier mode (ou utilise des variantes de ce mode).

Mais comme auparavant, la nature syllabique du morceau contribue à introduire doute et confusion. Il est évident que la principale préoccupation du compositeur (ou du copiste) était la parfaite coïncidence des voix dans le mouvement contrapontique, car de ce point de vue tout est clair. Mais tout aussi sûrement il apparaît que l'articulation rythmique était le moindre de ses soucis.

Nous avons dit plus haut qu'il y avait de fortes chances pour qu'*As* provînt de Reims plutôt que de Paris. L'examen des compositions polyphoniques vient étayer cette hypothèse. Considérant la relative simplicité de la grande majorité de ces pièces et surtout les formes, dans lesquelles elles ont été établies, il semble difficile de juger ce Codex comme représentatif d'une quelconque église parisienne, à proximité de cette grande source de renouveau qu'était alors Notre-Dame. L'école parisienne du XIIIe siècle concentrait tous ses efforts sur les formes les plus complexes, telles que l'Organum, le Conduit... etc. Aucune d'entre elles n'est même

---

1. Cette composition figure aussi, avec un Agnus polyphonique, dans W^1, f. 214 r°.

seulement effleurée dans *As* : toutes les compositions polyphoniques qu'il contient, à une exception près, se rattachent à des formes plus anciennes et plus simples (tropes et proses) dont l'histoire remonte plus loin dans le temps. On peut en inférer qu'*As* représenterait mieux une église périphérique, sise dans une cité comme Reims [1].

Un autre argument peut être invoqué le témoignage de la notation .Cette notation en effet ne peut être parisienne car elle manque de cette clarté et de cette sûreté qui caractérisaient le répertoire parisien entre 1225 et 1250. Le contrepoint était alors un sujet de préoccupation, non les problèmes de notation qui devaient aboutir aux réformes de Francon. Ce manque de compréhension de la théorie de la notation modale, que l'examen de manuscrit met en évidence, paraitrait incroyable de la part d'une église parisienne, alors qu'il s'explique aisément de la part d'une église provinciale.

De plus amples recherches doivent être effectuées avant que l'exacte position d'*As* puisse être déterminée et jugée dans son ensemble en toute certitude. Il sera nécessaire de se référer à d'autres sources et d'approfondir l'étude de la signification liturgique de la collection, considérée comme un tout, tenant compte à la fois des compositions monodiques et polyphoniques. Néanmoins on peut conclure qu'*As* constitue une source importante pour l'histoire de la polyphonie au XIII[e] siècle ; et cette conclusion peut être prise à la fois dans un sens positif et un sens négatif. Positif, parce qu'*As* apporte un complément au répertoire piteusement restreint dont nous disposons pour les écoles extérieures à Paris, et parce qu'il nous renseigne sur l'effet que pouvaient produire les nouvelles créations polyphoniques en dehors du grand centre de Notre-Dame. Négatif, parce que, par son manque même de raffinement et de modernité, il met en lumière le mérite exceptionnel et le génie isolé de maîtres tels que Léonin et Pérotin.

C'est à Paris et, là seulement, que l'école de Notre-Dame accomplit son œuvre rayonnante ; les influences s'exerçaient en sens unique ; de Paris vers l'extérieur, sans réciprocité [2].

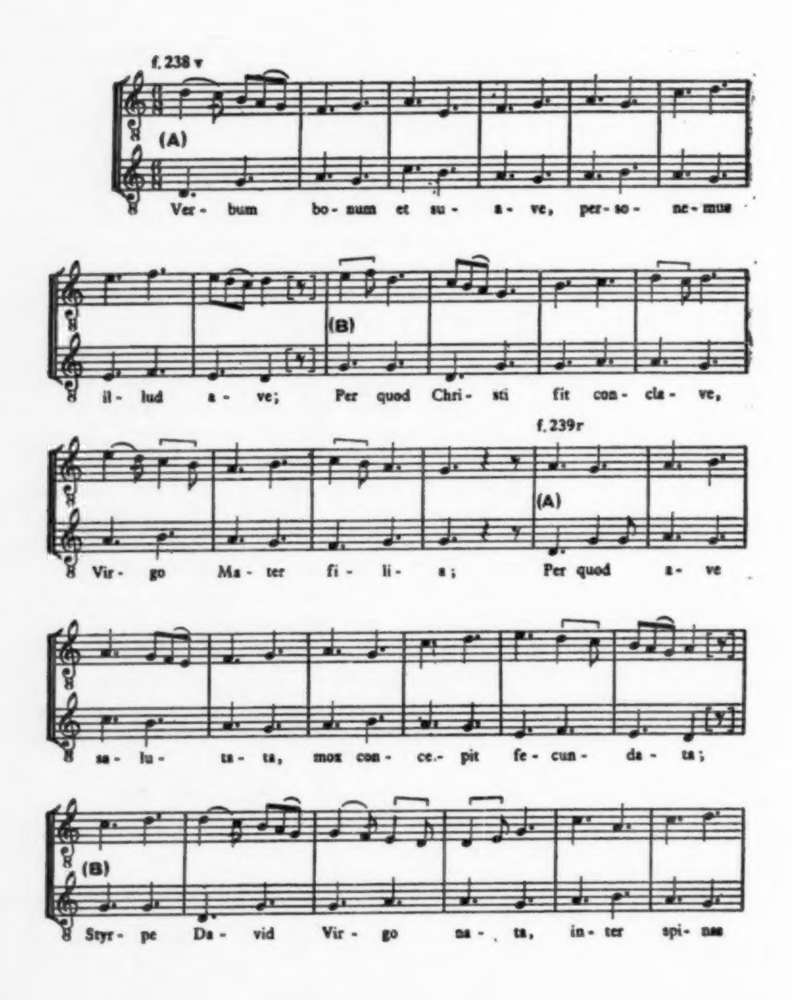
Albert SEAY.

---

1. LUDWIG, *loc. cit.*, a montré que les concordances se rapportent au fascicule II de W^1, c'est-à-dire à la partie la plus ancienne de ce ms. qui remonte au XII[e] siècle.

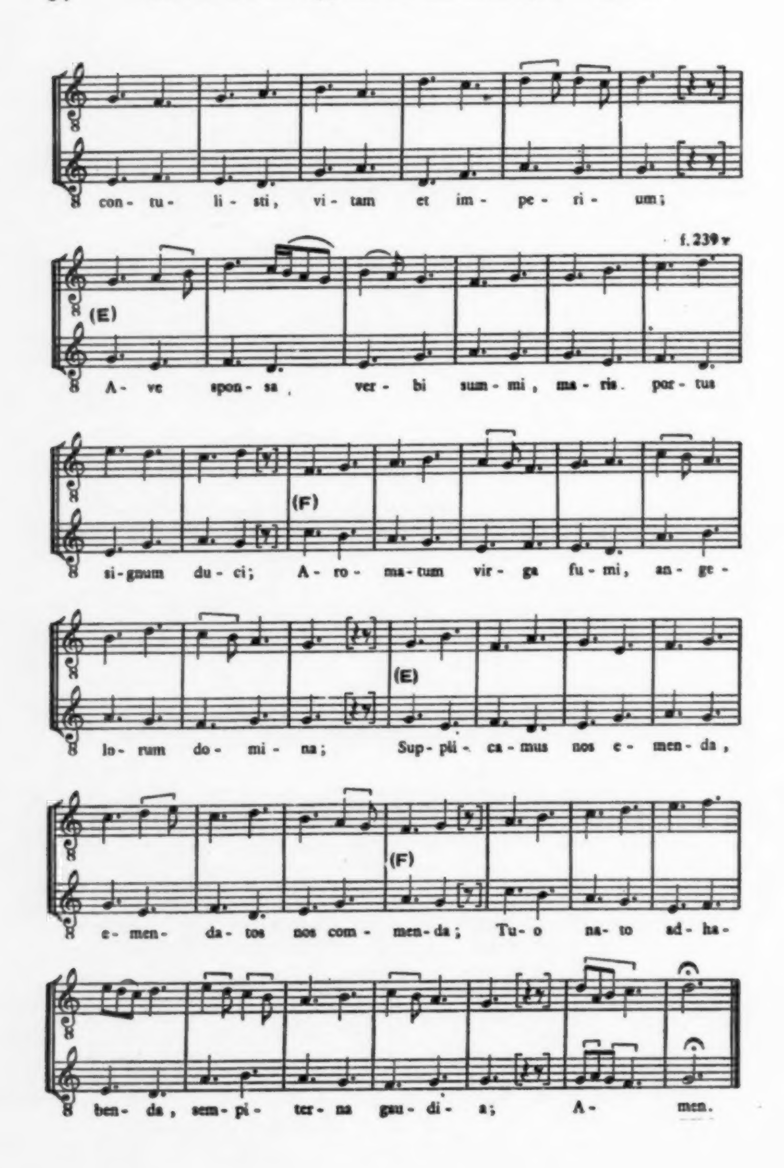
2. Les reproductions photographiques du manuscrit nous ont été fournies par Foto de Giovanni, Via S. Francesco, 26, Assisi.

APPENDICE I


f. 238 v
(A)
Ver- bum bo- num et su- a- ve, per- so- ne- mus
il- lud a- ve;
(B)
Per quod Chri- sti fit con- cla- ve,
Vir- go Ma- ter fi- li- a;
f. 239r
(A)
Per quod a- ve
sa- lu- ta- ta, mox con- ce.- pit fe- cun- da- ta;
(B)
Styr- pe Da- vid Vir- go na- ta, in- ter spi- nas



DEFECTIVE ORIGINAL


con- tu- li- sti, vi- tam et im- pe- ri- um;
f. 239 v
(E)
A- ve spon- sa, ver- bi sum- mi, ma- ris. por- tus
(F)
si- gnum du- ci; A- ro- ma- tum vir- ga fu- mi, an- ge-
(E)
lo- rum do- mi- na; Sup- pli- ca- mus nos e- men- da,
(F)
e- men- da- tos nos com- men- da; Tu- o na- to ad- ha-
ben- da, sem- pi- ter- na gau- di- a; A- men.

APPENDICE II



LES CHAPELLES DE MUSIQUE DE SAINT-SERNIN ET SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE DANS LE DERNIER QUART DU XVII[e] SIÈCLE

Le Prix Arthur Honegger a récemment couronné l'enregistrement que viennent de donner de la messe de *Requiem* écrite par Jean Gilles « vers 1696 [1] », la chorale Philippe Caillard et l'Ensemble instrumental J. M. Leclair, sous la direction de Louis Frémaux. Le savant travail de restitution et d'annotation de l'abbé Jean Prim, de révision et de réalisation de Laurence Boulay ont stimulé notre curiosité et nous ont incité à ouvrir les délibérations capitulaires de la Cathédrale de Saint-Étienne de Toulouse pour y recueillir tout ce qui pouvait concerner la « musique », à l'heure où J. Gilles était appelé à la diriger. Notre investigation a porté, pour cette insigne église, sur les années 1689-1700 [2]. Nous avons enrichi notre enquête en dépouillant pour la même période [3] les délibérations de l'abbatiale de Saint-Sernin [4]. De l'Église cathédrale à la basilique de pèlerinage, les renseignements parfois se chevauchent, souvent se complètent. Ils aideront peut-être à mieux saisir le fonctionnement d'une maîtrise, — d'une « chapelle de musique » ainsi que le précisent les textes — une vingtaine d'années après la mort de Moulinier, à l'heure où Campra quitte Toulouse pour gagner Paris, où le facteur et organiste Jean de Joyeuse quitte la capitale pour diffuser dans tout le Sud-Ouest les éléments de la technique, de l'esthétique de l'orgue parisien [5].

---

1. Erato LDE 3040. Prise de son : A. Charlin.
2. A. dép. Haute-Garonne. LG. 18.
3. Exactement pour les années 1678-1706.
4. A. dép. Haute-Garonne G. 219.
5. V. notre étude : *J. de Joyeuse ou la pénétration de l'orgue parisien dans le Midi de la France au XVII[e] siècle* (à paraître).



Placée dans l'obédience du chapitre, la chapelle de musique de Saint-Étienne, comme celle de Saint Sernin, groupe essentiellement trois personnages dont les attributions précises nous échappent encore parfois, trois « directeurs » qui sont : le maître de musique, le sous-maître, le chantre. Nous ignorons s'ils sont indépendants l'un vis-à-vis de l'autre et s'ils ne relèvent que du seul chapitre. Il y a lieu de croire que le sous-maître dépend du maître. Mais le chantre apparaît comme un personnage essentiel que l'on consulte ou dont les chanoines recueillent souvent l'avis avant de délibérer. Chacune des chapelles réunit, semble-t-il, huit enfants de chœur âgés de huit à quatorze ans, des « cantoreaux », jeunes adultes sans doute, sortis depuis peu de la maîtrise, et dont la voix, qui a mué, vient renforcer celle des professionnels titulaires des pupitres de ténors, de basses dont nous ignorons le nombre. A cet ensemble il faut ajouter un organiste, un serpent, peut-être une basse de viole. Les violons n'apparaissent qu'exceptionnellement à l'église ; de même les voix de femmes. La Chapelle de Musique assure le chant traditionnel de tout office — messe, heures, vêpres, complies —, elle interprète grégorien, motets polyphoniques, et parfois musique concertante avec « symphonie ».

Ces quelques généralités demandent à être contrôlées, étayées, nuancées, à l'aide des renseignements ci-dessous groupés [1].

I. — *Le Maître de musique.*

Il est encore appelé « maître de chapelle ». Sa nomination se fait au concours et suppose des recommandations. Elle entraîne bien des difficultés, parfois des avatars. Que le lecteur en juge. La place se trouvant libre à Saint-Sernin en 1696, par suite du départ du sieur Aphroidise, nommé le 7 avril de cette année à Saint-Étienne, le sieur Forgues vient offrir ses services au chapitre. La délibération du 5 mai nous avise qu'il a fait chanter

« lundy dernier une Messe et une Élévation en musique et qu'il prie le chapitre de lui dire s'il auroit agréable qu'(il) compose, et cy après avoir composé, sa composition estant agréable, s'il voudrait le nommer pour mestre de chapelle ».

---

1. Le lecteur aura profit à comparer ces notions à celles qu'offrent pour la même époque les travaux de Colette et Bourdon (Rouen) et de l'Abbé Clerval (Chartres).

Le chapitre a délibéré ; mais il remercie l'homme de son offre... : la musique de Forgues n'a pas dû plaire. Les mois passent. Le cellerier s'impatiente. Le 1er septembre, il rappelle à ses collègues qu'il serait bon d'arrêter quel jour ils auraient à nommer un titulaire : au préalable, on pourrait envoyer une lettre « par tous les endroictz où il y peut avoir des personnes à y prétendre ». La semaine suivante, il est décidé que même un musicien marié pourrait se présenter à ce poste : mesure qui ne semble pas susciter de nouvelles candidatures, ni activer la nomination. Le chapitre a fait écrire en divers endroits, mais personne ne s'est encore avisé, le 28 septembre, de se proposer comme successeur ; voilà peut-être qui incite Aphroidise à revenir sur sa décision. Il fait alors savoir au chapitre, le 29 octobre, que si les chanoines voulaient lui confier la maîtrise

« pendant sa vie et luy en passer contrat, et consentir que ce contrat fut émologué (*sic*) par arrest du Parlement, il resteroit icy aux mêmes gages et conditions qu'il y est aujourd'huy, pourvu encore que le chapitre voulut bien agréer qu'il entrat au chœur avec l'aumusse noire, et y print séance après messieurs les prébendiers au costé droit ».

Après délibération, satisfaction sera donnée à Aphroidise, qui a obtenu gain de cause sur tous les points : finances, préséances, et habit au chœur...

Susceptible et âpre au gain (Saint-Étienne offrait plus que Saint-Sernin), tel apparaît notre homme. Également paresseux et peu zélé. Le 31 octobre 1697, on apprend que, depuis quelques temps

« le mestre de musique néglige de faire chanter personnellement la musique, ou bien se contente de fere chanter sur le livre notté par feu M. Molinier, ce qu'il ne devrait pas faire, du moings à plusieurs festes des reliques des saints...»

La délibération du chapitre met Aphroidise dans l'obligation de diriger « des messes et Magnificat de sa nouvelle composition le jour de ces festes ». Et pour l'empêcher d'utiliser le « livre de la composition du dit Molinier », celui-ci « sera retiré et mis aux archives ». Ce livre, quel était-il ? Un recueil *manuscrit* de Moulinier ? Grégorien, ou musique polyphonique ? Une édition des Motets aujourd'hui perdus ? Les délibérations restent muettes à ce sujet.

En revanche, elles nous apprennent dix-huit mois plus tard (30 mai 1699) que le maître de musique se montre toujours négligent : on lui enjoint d'assister à toutes les processions ; autrement

il sera « pointé » ; entendez par là que vérification sera faite de sa présence et que celle-ci sera portée sur un livre [1].

Décidément, Aphroidise est mal en cour. En voici une preuve nouvelle (5 juin 1700), suivant une délibération qui intéresse cette fois les compositions mêmes du maître de musique :

« Le jour de la Pentecôte, la procession qui sortit de cette église pour fere station à l'église de la Dalbade, le maistre de chapelle de cette église y fit chanter un psaume pour motet, qui fut extraordinairement long et fatiguant tout ensemble, à quoy il a semblé qu'on devroit pourvoir à l'avenir, en défendant au dit maître de musique de faire chanter aucun motet si long, de le composer sans en avoir fait voir plus tot les paroles au chapitre huit jours avant de les faire chanter... »

Le chapitre interdira donc à son maître de musique de composer des « psaumes pour motets » le jour des grandes fêtes, et il lui imposera de s'en tenir à des motets dont il aura présenté huit jours à l'avance le texte... Voici donc la preuve que le grand motet, chanté à Paris depuis trente ans déjà — écrit sur des Psaumes, à l'image de ceux de Du Mont, Delalande — n'est pas accueilli sans réticence en province [2] à cause de sa longueur... qui vient perturber l'office... !

A ce sujet, les chanoines de Saint-Étienne se montrent aussi vétilleux que ceux de Saint-Sernin, et ils tiennent à être éclairés sur le sens et les paroles du motet avant que le maître en entreprenne la musique. Ainsi lisons-nous dans la délibération du 4 août 1691 :

« Il serait à propos que le maistre de musique montrât au Chapitre la musique et les motets nouveaux qu'il compose avant de les faire chanter dans cette église. Sur quoy, il a esté délibéré que à l'advenir ...(il) ne pourra faire chanter aucune nouvelle musique ny motet qu'il ne l'ait auparavant montré à la compagnie ; Mr le Chantre estant prié de faire exécuter la présente délibération ».

On ignore si Campra se soumettra de bon gré à cette injonction, car il s'agit bien de Campra, titulaire du poste de Saint-Étienne depuis 1683. On doute qu'il ait accepté une telle tutelle puisque le 8 janvier 1694, le chantre a proposé

« que le sieur Campra, maître de musique de la Chapelle du chapitre, prie la Compagnie de lui donner quelques mois de congé pour aller à

1. Toujours en 1706, on lui enjoindra d'assister dans le chœur à tous les *Obit* (22 mai).

2. Mais rien ne précise ici si le Psaume était *a cappella* ou « avec symphonie ».

Paris, où il espère de se rendre plus capable de rendre ses services à la compagnie ; ayant, sous le bon plaisir de la Compagnie, chargé M. Malefète, prêtre du chœur, du soin de la ménagerie de la mestrise, et le sieur Thouin, musicien, de la direction de la musique ».

Et nul n'ignore que Campra, mis en congé jusqu'en mai, ne reviendra plus à Toulouse ! Ce que l'on apprend le 3 juillet :

« Le chantre propose que le sieur Campra, maistre de musique de la chapelle de cette église, auquel la compagnie avait permis d'aller à Paris, a esté fait maistre de musique de la chapelle de Nostre Dame de Paris, et que par là, la maistrise de cette église estant vaquante, la compagnie doit, s'il luy plait, délibérer sur les moyens d'y pourvoir ».

On décide alors d'écrire en divers lieux pour s'informer des bons sujets qui pourraient remplir cet office. En attendant la nomination du maître de musique, c'est l'organiste, Lanes, qui sera prié de prendre soin de la maîtrise et de faire chanter.

Le 7 août, il est décidé de mettre la succession de Campra au concours à la date du 25 octobre 1694. La délibération du 10 novembre nous avise que deux musiciens *mariés* s'étant présentés, ni l'un ni l'autre n'ont été reçus : ici, Saint-Étienne continue d'observer un règlement que Saint-Sernin ne craindra pas d'outrepasser dix-huit mois plus tard...

Nous avons dit en quelles circonstances Aphroidise a donné sa démission de Saint-Sernin pour venir remplacer Campra à Saint-Étienne, et à la suite de quelles promesses il est revenu à Saint-Sernin. Dans ces conditions, le 11 janvier 1697, la charge de maître de musique de Saint-Étienne se trouvant toujours libre, le chantre a proposé, pour la remplir

« le sieur Farinel, controlleur des gages du Parlement de Grenoble, (qui) a composé et fit hier chanter la musique dans le chœur pour obtenir la maîtrise de la Chapelle du chapitre ».

Ce dernier acquiesce et ordonne qu'un contrat de trois années soit passé avec Farinel, dont les titres n'ont pas été sans éblouir les chanoines [1]... Mais pas plus à Toulouse qu'ailleurs, Farinel ne

1. Michel Farinel est un violoniste. Gendre de Cambert, il a parcouru l'Europe. Élève de Carissimi, il fut à la Cour de Londres, puis à celle de Madrid avant d'acquérir une charge de violon à la Cour de Versailles (1688), charge qu'il garde fort peu de temps, préférant regagner son pays natal, Grenoble, dès 1689. C'est un instable. Cf. M. Benoit, *Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne*, dans *Aspects inédits de l'art instrumental en France*, La Revue Musicale, n° spécial 226, p. 48.

trouve à s'implanter. Dix mois ont passé que déjà il demande au chapitre un congé (le 11 novembre),

« m. le Cardinal[1] luy ayant fait l'honneur de luy faire scavoir qu'il souhaiterait qu'il vint faire chanter au commencement de la tenue des États[2] »,

congé qui lui est accordé... et qui lui permettra de disparaitre définitivement de Saint-Étienne pour servir les États de Languedoc, on ne sait trop pour combien de temps... !

Le chapitre de Saint-Étienne finira-t-il par nommer un successeur à Campra ?[3] La délibération du 18 décembre 1697 nous apprend que les chanoines ont entendu

« la musique que le sieur Gilles vient de faire chanter dans le chœur, et qu'il a composé dans la salle du Bourdon, en exécution de la délibération prise sur le sujet au dernier chapitre. A cause de quoy le sieur Gilles prie la compagnie de vouloir agréer ses services en qualité de maistre de musique ».

Le chapitre lui donne sa confiance et lui fait délivrer un contrat en bonne et due forme. Jean Gilles, âgé de 28 ans, a dirigé la maîtrise d'Agde après celle d'Aix-en-Provence : caution suffisante... Et ce que le chapitre ignorait, c'est que son nouveau maître de musique était, par son jeune génie, de taille à succéder à Campra... Mais Gilles ne dirigera cette maîtrise que sept ans à peine, puisque la maladie le devait emporter subitement à 36 ans, le 5 février 1705...

II. — *Le sous-maître.*

Sans doute remplace-t-il parfois le maître à la tête de la chapelle. Mais là n'est pas sa principale fonction, si l'on en juge par ces deux exemples : le 7 avril 1690, M. Duton, prêtre, est nommé sous-maître de la maîtrise de Saint-Étienne pour les enfants, avec charge de leur apprendre musique, grammaire, et le jeu de la basse de violon. Le 15 novembre 1704, à la suite du décès du sieur Prudon, sous-maître à Saint-Sernin, le chapitre décide de nommer le sieur Mieux, musicien de Cahors : il accompagnera, en surplis, les enfants de chœur à tous les offices,

---

1. Le Cardinal de Bonzi.
2. A Montpellier.
3. Cf. L. de la Laurencie, *Notes sur la jeunesse d'André Campra*, S.I.M.G. 10, (1908-1909), p. 159-258. M. Barthélémy, *La vie et l'œuvre d'André Campra*, Picard, 1957.

« leur montrera la musique, leur apprendra à jouer de la basse de viole, sans qu'il lui soit permis de donner aucune leçon de musique dedans, ni dehors la maîtrise ».

Faut-il en conclure que le maître de musique s'est réservé de donner toutes les leçons particulières, aux enfants qui en auraient besoin ?

III. — *Les enfants de chœur.*

De très nombreuses délibérations concernent les six ou huit enfants de chœur qui entrent à la maîtrise à titre de pensionnaires. On ne les engage pas avant de les avoir entendu chanter : l'épreuve a lieu devant le chapître, sous la responsabilité du maître de musique. Une fois admis, l'enfant — âgé de sept à huit ans — est habillé. Il partagera dès lors la vie commune, une vie malsaine et peu hygiénique, si l'on en juge par quelques détails comme ceux-ci : ces enfants, à Saint-Sernin, couchent à plusieurs dans un même lit... ! Le 6 novembre 1697,

« le sieur Paulhac, enfant de chœur, a déserté la maîtrise depuis quelques jours, se plaignant de mauvais traitements et d'être mal nourri ». Son parent a prétendu qu'il était « relâché du bas ventre... pure invention pour sortir de la maîtrise ! »[1].

L'éducation comporte des leçons de lecture, d'écriture, de grammaire et de musique. Par là, faut-il entendre et comprendre lecture musicale, chant grégorien, solfège ? Certains enfants sont initiés au jeu du clavier, d'autres à celui de la basse de viole. En règle générale, ils ont à chanter l'office tous les jours, de même les heures. Viennent-ils à muer ? Ils doivent quitter la maîtrise. On leur offre alors un habit et une récompense : celle-ci se monte à trente livres. Le 11 avril 1699, le chapitre de Saint-Sernin qui a déjà fait donner six livres à Bernard Laborie, enfant de chœur sortant, décide de remettre bien vite les vingt-quatre livres restantes au jeune homme

« qui tous les jours est à demander le surplus, tantôt pour acheter quelque violon, tantôt pour d'autres affaires... »

1. Le 3 juillet 1700, le chapitre de Saint-Sernin cherche une personne qui puisse enseigner aux enfants de chœur grammaire et musique, et qui sache bien écrire. Il décide de délivrer une couchette supplémentaire pour les enfants et prie le maître de musique de veiller à leur donner mieux à manger. Six semaines plus tard (14 août), le chapitre ordonne de faire crépir les murailles de la chambre « là où on veut poser de nouvelles couchettes, à cause des punèses » !

Cette récompense vient à être doublée si l'enfant de chœur est resté dix années à la maîtrise. La délibération du 6 décembre 1704 décide que le chapitre délivrerait à l'avenir soixante livres à celui qui quittera Saint-Sernin après deux lustres. Au dessous de dix ans, la prime restera de trente livres. Pour tous, une seule et même discipline à l'intérieur de l'institution. Il est même défendu au maître de la musique, au sous-maître, de laisser sortir de la maîtrise les enfants de chœur,

« sous prétexte d'aller chez leurs parents, dans des maisons particulières pour y chanter, même le premier jour de l'an pour aller chercher des étrennes ». (Délibération du 29 mai 1706).

Détail piquant qui révèle des coutumes sans doute très anciennes !

IV. — *Les Cantoreaux ; les chanteurs professionnels.*

Il n'apparaît pas que, pour eux, la discipline soit aussi rude... Nous ignorons et leur nombre (notamment par pupitre : basses, basses tailles, tailles, haute-contres) et leur qualité : clercs ou laïques ? Voici quelques précisions sur les gages qu'ils touchent ou les conditions en lesquelles ils sont engagés.

Par suite de la maladie du sieur Jeannet, le maître de musique de Saint-Sernin, n'ayant à sa disposition ni basse, ni haute-contre, demande le 21 octobre 1691, que l'on convoque le sieur Bussy pour chanter au salaire de trois livres par mois. Il a fait, autrefois, partie de la chapelle... Bon musicien sans doute, puisque Saint-Étienne l'attire à son tour le 17 octobre 1692, à titre de « taille haute » (à la place de Varin qui est parti pour Bordeaux) aux gages de huit livres par mois. Le départ de Bussy a mis la chapelle de Saint-Sernin dans l'embarras : dès le 22 novembre 1692, cette basilique — qui use de surenchère — alloue quinze livres par mois à un « jeune homme qui dit être propre à faire une partie de haute-contre et qui a déjà chanté au chœur »... Varin ne s'est sans doute pas plu à Bordeaux, puisque trois ans plus tard (1695), nous le trouvons à nouveau à Toulouse, cette fois à Saint-Sernin : la délibération du 19 novembre nous révèle qu'il a obtenu un congé du chapitre « pour aller chanter à la musique des États sous la promesse d'être ici pour la fête de Saint-Sernin. Mais depuis qu'il est arrivé à Montpellier

« il a esté toujours malade et n'est pas en estat, ce qui luy fera peine d'estre icy le dit jour de Saint Sernin, à moings que de beaucoup de risques pour sa santé, et par là il prieroit le chapitre de le vouloir dispanser de luy prolonger son retour ».

Ce que lui accorderont les chanoines de Saint-Sernin !... [1].

Le 17 février 1697, la cathédrale Saint-Étienne engage le sieur Bart, « musicien étranger », qui a « une voix très propre pour soutenir le chœur ». Ici les gages ne sont pas indiqués, ni l'origine de l'étranger précisée... Les salaires d'ailleurs se ressentent immédiatement des contrecoups de la crise économique ; le 25 janvier 1698, il se présente à Saint-Sernin une

« partie de musique qui chante la haute-contre et qui avoyt chanter à la messe aujourd'hui, lequel offre ses services au chappitre s'il veut le prendre aux gages d'un musicien ».

Le chapitre décide de l'engager au cas où « ladite haute-contre voudra rester aux gages de dix-huit livres par mois »... C'est dire qu'en sept ans, Saint-Sernin a fait passer les gages d'un chantre de trois à dix-huit livres ! [2] Il semble que la chapelle de Saint-Sernin garde ses chanteurs jusqu'à... épuisement. Le 4 décembre 1700 le sieur Guérin, haute-contre, en est renvoyé, étant devenu « inutile », et « ne l'entendant pas de deux pas » !...

Et la difficulté sera toujours de remplacer de tels cantoreaux. Ici se présente un cas intéressant qui révèle dans quelles conditions les cantoreaux sont choisis : il s'agit de la personne du jeune Alexandre Suau — dont nous ignorons l'âge — qui est engagé le 29 juillet 1702 à la chapelle de musique de Saint-Sernin, « pour participer à toutes les avantures de la musique qui se gaigneront dedans et dehors de cette église [3]. Mais avant de l'agréger au corps musical, on décide de l' « examiner » du point de vue musical. On lui fera donc passer une épreuve qui lui permettra de révéler ses connaissances. Nous laissons la parole au chanoine qui a rédigé la délibération du 12 août :

« On a choisi pour cet examen le sieur Mercier, cy devant maître de la chapelle de musique de Saint Bertrand [de Comminges]. Celui-ci procède à l'examen pour la capacité de la musique du dit Suau, et luy

1. Les gages de Varin ont été portés à 22 livres avant 1696 : puis devant la crise économique, le 19 mai de cette année, on parle de supprimer son poste ou de réduire ses gages à 14 livres.

2. En revanche, dès 1690, le sieur Thouin « musicien » avait vu à Saint-Étienne ses gages réduits de 20 à 15 livres par mois. Il avait depuis quatre ans un contrat avec le chapitre. Il demande qu'on le lui renouvelle pour vingt années... Le chapitre décide que s'il venait à « congédier la musique », Thouin ne toucherait plus qu'une pistole et serait tenu de psalmodier et de chanter au chœur comme les autres...

3. Voici bien la preuve que parfois la « musique » d'une de ces églises peut prendre part — moyennant finances sans doute — à une des manifestations organisées en dehors du culte.

auroit donné un motet de musique extraordinaire avec des transpositions et des changements de chant du sieur Campra, que le dit Suau, après une petite demy heure de préparation auroit chanté ; qu'ensuite il luy auroit donné à chanter de la même musique qu'il n'avait pas préparée, qu'il auroit aussy chantée avec peu de secours ; et qu'enfin il luy auroit donné à chanter quelque air de musique imprimé qu'il auroit aussy chantée dans peu de temps, même plus aisément que la musique d'église. Après lequel examen et que le dit Suau se serait retiré, il se serait informé en particulier avec le dit sieur Mercier de la capacité pour la musique du dit Suau, qui l'auroit assuré qu'il avait une bonne voix pour la basse, qu'il avait beaucoup de dispositions pour la musique et qu'il en scavoit assez pour achever de se perfectionner dans deux ou trois mois par un maitre, ou même par lui-même ».

Après délibération du chapitre, Suau est agrégé à la chapelle de Musique de Saint-Sernin : il est décidé qu' « il aura part comme les autres mugiciens (*sic*) aux rétributions des avantures de la chapelle de musique tant dedans que dehors ».

Ainsi donc, l'examen d'entrée à la maitrise de Saint-Sernin comporte, pour une basse, une épreuve triple : lecture préparée d'une partie de motet (choisie intentionnellement difficile avec modulations, etc.), déchiffrage à vue d'une autre partie du motet, interprétation d'un air profane (sérieux ou à boire ?). Les œuvres choisies ne sont pas tirées du répertoire ancien, mais appartiennent à un contemporain — Campra — qui n'a guère plus de 42 ans... ! De nos jours, irait-on engager une basse à Saint-Sernin de Toulouse en lui imposant la lecture d'une page de Messiaen, de Langlais ou celle d'une mélodie de Delannoy ?

Si les chanoines de Saint-Sernin parviennent ainsi à engager des voix de basse, ils ont des difficultés à trouver des haute-contres : ce sont les voix les plus rares. Le haute-contre La Chapelle a quitté le 25 novembre 1702 Saint-Sernin pour Saint-Étienne. C'est toujours le même jeu : on se vole les meilleurs éléments de la ville en les surpayant ! Il faut attendre le 19 mai 1703 pour voir engager comme haute-contre (car il n'y en a plus un seul à la maîtrise) le sieur Suzanne et le sieur Maignanac, aux gages, le premier de vingt-cinq livres par mois, le second de douze livres... Mais au premier est faite l'obligation pour ce prix, d'assister « à *toutes* les actions de musique, les festes, dimanches ensemble les jours doubles »... Les chanoines sont en effet dans la nécessité de leur imposer ces présences le jour où ils les engagent... Car les cantoreaux prennent très vite la mauvaise habitude de s'égailler ou de délaisser certains offices.

Le 24 mai 1704 la « compagnie » a remarqué « l'affectation » des cantoreaux pendant toute la semaine, à

« n'entrer à matines qu'à la fin de l'himne, ce qui a donné occasion à une contestation entre les sieurs Bouisson et Suau, prestres de chœur, pour scavoir à quel des deux il apartenoit de suppléer en l'absance des cantoreaux pour entonner le *Venite Exultemus* : le sieur Suau ayant interrompu le sieur Bouisson qui en avoit commencé l'intonation. Et d'autant que cette affectation des dits sieurs cantoreaux est scandaleuse, et tout-à-fait opposée à leurs obligations. D'autant mieux qu'on les voit promener dans la nef de l'esglise, au lieu d'estre dans le chœur pour y faire leur charge ».

Les voici prévenus désormais par le chapitre : ils auront à entrer dans le chœur avant le début de l'office « pour y remplir leurs obligations ».

V. — *Les Instrumentistes.*

Ces enfants de chœur, ces cantoreaux, ces chanteurs professionnels n'ont pas à être accompagnés. Ils interprètent le grégorien sans soutien, et la polyphonie *a capella*. Seul le serpent leur donne la note, l'organiste leur répond.

Mais le serpent joint-il parfois sa voix à celle des maîtrisiens pour l'interprétation des psaumes, des proses, ou de certaines pages de l'ordinaire ? Les délibérations ne le précisent pas. Et pourtant, si le serpent est un musicien recherché, et bien payé, comme en font foi les textes qui suivent, c'est que l'on ne saurait se passer de son concours.

Le 2 décembre 1696, il se présente à Saint-Sernin « un jeune homme qui joue du serpent... qui offre de servir à la dite chapelle si le chappittre y veut agréer ». Le chapître a fait une petite enquête sur l'artiste. « Luy ayant esté dit par le maître et par les sieurs autres du corps de la musique qu'il joue fort bien »..., il engage, au salaire de 18 livres, ce serpent qui se nomme Bertrand, et auquel on fait la gracieuseté d'avancer son salaire, pour quinze jours, le 2 mars suivant. Mais Bertrand n'en a pas exprimé sa reconnaissance au chapître, puisqu'à une date que nous ignorons, il a quitté Toulouse pour la cathédrale de Bordeaux... Saint-Sernin ne lui en tient pas rigueur, et lorsque — le 4 novembre 1698 — il demande à reprendre du service à Toulouse, souhaitant « s'attacher pour toujours au chapître, si on voulait lui faire la grâce de luy donner un titre à vie aux gages accoutumés de dix-huit livres par mois », les chanoines accèdent à son désir « d'autant que c'est le meilleur

serpent de la province, qu'il est sage, et réglé dans ses mœurs » ! ! Le 19 juin 1700, Bertrand recevra la permission de s'absenter cinq jours pour aller jouer aux fêtes de Moissac. Le 28 août 1706, on lui donne six jours pour se faire entendre durant les fêtes votives de la Cathédrale d'Auch... C'est dire son autorité dans toute la région.

Du rôle proprement dit de l'organiste, il n'est pas question. Certaines remarques donnent à croire que nos deux églises ignorent l'orgue de chœur, et que seul existe un grand orgue de tribune. A Saint-Étienne, il est comme aujourd'hui encore suspendu à hauteur sur une puissante console, à l'intersection de la nef ancienne et du vaisseau du XIII[e] siècle. A Saint-Sernin, aucune localisation précise : un détail permet de supposer que l'instrument est placé au fond de l'un des bras du transept. A Saint-Étienne, l'organiste, M. Lanes, est un artiste sans histoire, qui fait fonction de maître de musique le cas échéant. Le chapitre n'en parle point pendant ces onze années. Nous le connaissons par ailleurs [1]. A Saint-Sernin, après la restauration de l'orgue par le Parisien Robert Delaunay en 1678, le chapitre décide le 7 avril de cette année de faire expertiser le travail du facteur et de nommer un titulaire.

C'est l'organiste parisien Jean de Joyeuse qui est chargé de cette vérification (23 juillet 1678). Le 8 août de la même année, une délibération apprend que l'abbé commendataire de Saint-Sernin, — M. d'Effiat — a pris à charge une partie des frais du relevage de l'orgue, et que c'est lui qui, en conséquence d'un acte remontant à 1617, promet également de régler la moitié du salaire de l'organiste, le sieur Lion, avec lequel on se décide de passer contrat (17 août). La mort de l'organiste précédent — le frère Anastase — hâte les pourparlers. Le 1[er] octobre, le chapitre donne son approbation à la nomination de Lion, à condition que le facteur d'orgues Delaunay l'agrée et qu'il donne sa déclaration par écrit ! Curieux détail : pour nommer Lion, les chanoines ont besoin du cautionnement de l'organier ! Irait-on confier un instrument qui vient d'être relevé à un artiste sans talent ? Les choses traînent. Lion n'est pas encore nommé le 26 novembre, et c'est le sieur Barthe qui tient l'orgue le jour de Saint-Sernin (29 novembre) ; Lion attendra dix mois encore pour voir son contrat approuvé et signé tant par le chapitre que par l'abbé commendataire résidant à Paris, ce qui n'a pas été pour hâter les négociations (23-24 juillet 1679).

---

1. Cf. notre étude *La très curieuse histoire d'un orgue bigourdan* (1938) ; et notre article précité sur *Jean de Joyeuse.*

Désormais, tous les ans, Lion voit renouveller son engagement à la Toussaint. On lui donne 200 livres annuelles. Traitement qui a failli être réduit de moitié, en 1696, à l'heure où la crise économique entraînait des compressions de budget... Traitement que le nouvel abbé, le sieur Livry (nommé par le Roi en novembre 1698) se refuse d'assurer, et qui sera payé désormais moitié par le chapitre, moitié sur les revenus de l'abbaye (21 novembre 1699)... A ce sujet les contestations entre abbé et chapitre dureront jusqu'en 1704...

VI. — *Règlement de la Chapelle de Musique.*

A-t-il existé un règlement *écrit* ? Un règlement qui dicte à chacun — maître de musique, sous-maître, enfants de chœur, chanteurs, serpent, organiste — ses devoirs ? Nous l'ignorons. La tradition suppléait-elle à cet acte ? C'est à croire. Mais cette tradition, qui donc avait pour mission de la faire respecter ? Quel est le responsable ? Le chapitre ? Ou bien, au nom du chapitre, le chantre ? Ou encore le maître de la chapelle ? Les enfants de chœur, les cantoreaux ont-ils le droit d'aller chanter à l'extérieur ? S'ils se rassemblent au chœur, sont-ils « pointés », c'est-à-dire nommément appelés à toute fin de vérifier leur présence ? Doivent-ils participer à *toutes* les cérémonies ? L'intonation est-elle toujours confiée au même chantre ? Chante-t-on toujours autour du lutrin ? Un artiste « pointé » perd-il momentanément partie de ses gages ? Doit-il toujours se présenter au chœur en *habit* ? Comment le maître de musique recrute-t-il pour certaines grandes fêtes, des musiciens « étrangers » ? Est-il chargé d'entraîner au chant, de diriger, les chanoines prébendés qui ont leur stalle au chœur ?...

Seules, défenses, prescriptions, réprimandes, peuvent donner une idée de l'indiscipline qui règne à la maîtrise... et des règles qu'il y faudrait suivre. Ici, les détails abondent. Il n'est que de choisir... Le 10 juin 1678, deux chantres de Saint-Sernin ayant prêté le renfort de leur voix à la musique des Pénitents-Blancs, le chapitre décide que seront « pointés » tous les musiciens « qui iront chanter hors de ceste église, sans la chapelle d'icelle ». Il en profite pour rappeler que toute la chapelle doit se trouver rassemblée *avant* le Kyrie de la Messe, ce qui en dit long sur l'exactitude du personnel ! La même année, le jour de la Saint Sylvestre, le maître de musique prie le chapitre de lui « accorder les enfants pour aller chanter à la Musique des Roys » : les chanoines de Saint-Sernin y consentent et ajoutent qu'à l'avenir « aucun des musiciens à

gages du chapitre n'iront chanter en aucune part, que sous le maître de séans, ou sous celui de Saint-Étienne ». Les textes font ressortir que parfois les deux principales chapelles de la ville se prêtent un mutuel appui [1]. Est-ce pour payer le chantre de Saint-Sernin que le maître de musique de Saint-Étienne réclame au chapitre le 8 août 1692

« quelque chose au delà des douze livres qu'il a accoutumé de luy donner pour les dépenses qu'il est obligé de faire aux musiciens étrangers à chaque fête de Saint Étienne, attendu qu'a cette dernière fête (3 août) il fit plus de dépense qu'à l'ordinaire comme ayant employé un plus grand nombre de musiciens à cette action et à celle du *Te Deum* chanté pour la prise de Namur » ?

La précision n'est pas donnée.

Un peu plus tard, une délibération de Saint-Sernin met le maître de musique en garde contre une pratique qui ne saurait être plus longtemps tolérée (28 mars 1698). A matines, les enfants de chœur n'ont pas chanté les Leçons de Jérémie... car il a amené aux Pénitents noirs, pour les psalmodies, les enfants qui étaient en état de le faire... « Il n'est pas juste qu'ils abandonnent l'esglise qui les nourrit dans des jours si distingués ». Les chanoines décident qu'à l'avenir le maître de chapelle ne pourra

« admener les enfants de chœur pour chanter dans d'autres esglises, sans avoir obtenu la permission..., qu'ils ne les pourront amener qu'après que les trois Laissons de Jérémie auront été chantés... qu'ils ne lui permettront d'amener les dits enfants pour aller chanter aux processions des Pénitents qu'à condition qu'on aura des voitures pour les dits enfants qui les viendront prendre à la mestrise, afin d'éviter les inconvénients qui arrivaient l'année dernière, les dits enfants s'estant morfondus, et contracté des maladies qui firent de la mestrise une infirmerie pendant quatre moys ».

On voit avec quel soin le chapitre entendait veiller sur la santé de ses enfants de chœur ! Et comment il souhaitait les défendre contre le zèle d'un maître de musique trop prompt peut-être à « brasser des affaires » [2].

---

1. Le 25 septembre 1706, suivant une ordonnance imposant jeûne et procession pour la Conservation du Roi, la procession revenue à Saint-Sernin, « Mr Darain est prié de préparer un motet qui sera chanté par la musique du chapitre Saint-Sernin... et après quoi la musique de Saint-Étienne aura pareillement [à] chanté un motet ».

2. Ces enfants de chœur vont pourtant de temps à autre chanter « en province ». En 1678, l'évêque de Mirepoix a prié le chapitre de lui accorder « quatre voix du corps de la chapelle de musique pour le jour de la feste de

Une petite histoire intérieure, qui s'est déroulée dans le chœur de Saint-Sernin le 14 mars 1700, donnera bien la note des difficultés que rencontre le maître de musique avec ses collègues prébendés, chanteurs avec lesquels il lui faut également compter.

« le célerier... a dit qu'étant au lutrin portant le bourdon avec M. Delaroche à l'occasion des premières vêpres de la feste des reliques, la plupart des prébendiers avaient affecté de venir au lutrin pour y chanter les antiennes... et qu'ils ne puissent chanter sans voir la notte, et leur affectation devenant plus grande lorsqu'il fallut chanter l'antienne du Magnificat, ils affectèrent tous de ne chanter cette antienne à la réserve de maître Racaut qui ne pouvant soutenir seul le chant et les laïques qui étoient en grand nombre dans le chœur en étant scandalisés, il auroit dit (à) M. M. Andrieu et Ratier, prébendiers qui se tenoient escartés à costé du banq de messieurs les entonateurs, de venir au devant du lutrin et de chanter ; à quoi le sieur Andrieu... auroit répondu d'un ton brusque... qu'il n'en voulait rien faire, parce qu'il n'y voyait pas assez clair, et le dit sieur de Bosquet luy ayant répliqué que s'il s'avançoit et se mettait dans la place où il devoit être, il verroit facilement ce qu'il devroit chanter, le dit sieur Andrieu ayant répliqué... qu'il n'avait point des yeux, le dit sieur de Bosquet lui auroit représenté qu'il était bon d'y voir dans certaines occasions et de n'y voir pas dans d'autres, le sieur Andrieu auroit respondu d'un ton de mespris que c'estoit à luy à le connoitre ; et le sieur de Bosquet, pendant que la musique chantait le Magnificat, ayant dit un mot à voix basse à M. Delarode, le sieur Andrieu élevant la voix d'une manière qui scandalisa tous ceux qui étoient dans le chœur, dit « Parlez, parlez, Messieurs, que l'on vous entende et je vous répondray » ; et d'autant que cette action pleine de mespris pour les supérieurs... doit être réprimée, il (le celerier) a cru de son devoir d'en informer la compagnie ».

Le sieur Andrieu fut contraint de venir faire des excuses au vicaire général, et promit de ne plus recommencer. Mais les délibérations ne disent point si le maître de musique Aphroidise s'est entremis pour calmer les adversaires... Un peu plus tard (4 juin 1701), on exhorte les chanoines à se tenir dans le chœur avec modestie, à psalmodier attentivement, sans hâte, à observer la médiante de chaque verset, car il est signalé qu'on « psalmodie avec tant de précipitation qu'on ne se donne pas le temps d'un verset qu'on en commence un autre... à cause que les cantoreaux

---

son église » (17 sept.). De même, en 1696, on apprend que, suivant la coutume, la chapelle de musique de Saint-Sernin va chanter vêpres, le jour de Saint Blaise, chez les religieuses de Saint-Sernin qui dépendent de l'abbé : raison qui n'est pas suffisante pour les taxer d'absence à Saint-Sernin !

entonnent les psaumes » trop vite... ; sans doute le maître de musique doit-il ici aviser...

Mais voilà qui met la vénérable compagnie au comble de l'aigreur ! Il est signalé le 12 août 1702 que

« quelques prébendiers affectent de sortir du chœur pendant la grand Messe, mesme aux jours auxquels ils sont obligés de la chanter en musique dès qu'on a chanté *Quirie eleison*, et ils n'y rentrent que dans le moment que le prestre va donner la bénédiction à la fin de la messe » !...

On juge du scandale qu'ils causent ; et ils font

« que la chapelle manquant de voix [1], tombe dans des dissonances considérables, ce qui n'arrivroit pas s'ils étaient ponctués sur la rétribution que le chapitre leur donne pour chanter la musique, puisqu'on remarque qu'ils ne manquent jamais d'être dans le chœur aux jours semi-doubles, ou de le faire pour chanter l'*O Salutaris Hostia*, parce qu'en cas d'absence, ils sont ponctués sur la rétribution de la musique. Il seroit de la prudence de la compaignie d'enpescher par un règlement, tel qu'elle trouvera à propos, la continuation de ce désordre... »

On décide donc de pointer les prébendiers — d'en faire l'appel, de retenir partie de leurs appointements ? — à la Messe, comme aux Vêpres, et tant au *Kyrie* qu'au *Gloria*, au *Credo*, au *Sanctus*, à l'*Agnus*... La présence des chanoines prébendiers, tout au cours de la Messe, doit, en soutenant de leurs voix la chapelle de musique, concourir à la dignité de l'Office [2].

Mais les difficultés du maître de musique redoublent s'il décide d'introduire la « symphonie » au lieu saint...

VII. — *Chapelle de musique et musique concertante.*

Ici, nous saisissons sur le vif l'acuité du problème que posent à l'église les contacts entre l'art dramatique et l'art religieux, l'art profane et l'art sacré, l'art vocal et l'art instrumental.

C'est en 1696 qu'éclate l'orage ; et la foudre... tombe au début de l'année sur Saint-Étienne comme sur Saint-Sernin [3].

Le 28 janvier, le cellerier de Saint-Sernin a proféré au chapitre toute une diatribe contre le maître de musique. Celui-ci

---

1. Ce qui prouve, soit dit en passant, la conjonction entre la chapelle et les chanoines au chœur.

2. Le 18 avril 1705, on apprend que le chapitre vient de faire faire des livres de chant neufs pour le chœur. Il a décidé d'agrandir les lutrins pour pouvoir les poser.

3. Faut-il dater de 1695 l'apparition de l'Opéra à Toulouse ? Rappelons que la Messe de *Requiem* de Gilles serait de 1696 et qu'il est arrivé à Toulouse fin 1697. Ce n'est donc pas lui qui a introduit la « symphonie » au sanctuaire.

« ayant entrepris dimanche dernier d'appeler sans permission du chapitre la sinphonie et plusieurs voix de l'Opéra pour chanter un Noël dans le chœur, avant la bénédiction du Saint Sacrement que le chapitre a accoutumé d'y donner le 4e dimanche du moys, ce qui auroit atiré un grand nombre de femes qui, contre les règles et les disciplines de l'église, se seroient placées aux hauts et bas sièges du cœur, et une foule sy extraordinaire de personnes de toute sorte de conditions qu'elle ostoit au chappitre la liberté de fere le servisse avec la dessance convenable, que l'on l'a même adverti que quelques uns des Messieurs et les jeunes chanoines de Mr. Calvet, vicaire perpétuel de cette église, avoit causé avec des femes, pendant tout le temps que l'on chantait vespres et d'autant que cette conduite est d'un très mauvais exemple... »

En somme le maître de chapelle a fait à sa manière une petite révolution : il a profité de l'exécution d'un Noël pour introduire au sanctuaire, et la « symphonie », et un chœur de femmes, et qui pis est : des voix de l'Opéra. Tout ce monde a parlé et fait scandale. On devine la réaction du chapitre :

« Les célleriers défendront.. au mestre de musique d'appeler à l'advenir des musiciens extraordinaires pour chanter dans l'église sans ordre exprès du chapitre, que l'on n'y souffrira plus aucune simphonie de violon et autres instruments que ceux dont le chapitre a acoustumé de se servir dans sa musique ; que M. le Vicaire général est prié de fere apeller messieurs les jeunes chanoines qui ne sont pas promeus aux ordres sacrés, de les avertir d'être dans le chœur avec la modestie convenable à des ecclésiastiques, d'y psalmodier suivant les obligations et n'y causer avec personne... ; et que M. les céleriers en joindront aux bedeaux de ne souffrir qu'à l'advenir qu'aucune fame se place pendant les offices et salut dans les hauts ny les sièges du chœur ».

Ainsi, l'injonction est formelle. Il en va de même la semaine suivante à Saint-Étienne : mais ici, c'est l'interdiction inverse. Le 4 février 1696, le chancelier a été informé que la plupart « des musiciens de la chapelle du chapitre se sont engagés pour paroittre sur le théâtre, et chanter aux représentations qu'on fait à l'Opéra ». On délibère sur les moyens d'empêcher cet abus,

« étant inouy que les mêmes qui sont employés à chanter au chœur pendant la célébration des dits offices divins, soient aussi employés à même temps à paroitre et à chanter sur le théâtre. » Et le chapitre interdit « à tous les musiciens et autres habitués de l'église d'aller servir ny chanter à l'Opéra, sous peine d'être congédiés du service de l'église ».

Il apparaît donc très nettement, à la lecture de ces deux textes, que dès l'arrivée d'une troupe d'opéra à Toulouse, il y eut immé-

diatement rapports entre celle-ci et les musiciens d'église, les uns ayant besoin que les autres leur prêtent le concours de leur voix soit sur les planches, soit au lieu saint. La conjonction a été immédiate entre musique profane et musique religieuse.

A quoi pourraient servir désormais toutes les interdictions des chapitres ! Il faut être de son temps et suivre le cours de l'évolution musicale... Le maître de musique doit-il imposer au chœur une esthétique strictement traditionnelle ? N'est-il point tentant de louer Dieu par une musique qui emprunte certains éléments dramatiques ou symphoniques à cet art annexe — l'opéra — susceptible lui aussi d'exalter les passions, de stimuler les sentiments ? Deux années passent. A Saint-Sernin en 1698, Aphroidise récidive son offensive en janvier. Sans parler de lui-même, il trouve dans le célerier, M. Deburta, un éloquent messager qui s'efforcera d'arracher au chapitre la levée de l'interdiction formulée en 1696 :

« demain 26 de ce mois, se rencontre la bénédiction du 4e dimanche de janvier et, comme le mestre de musique souheteroit d'y fere chanter le Noël du jour de la dernière feste des Roys, et qu'il ne le peut pas fere qu'avec la symphonie, il ne l'a pas voleu faire qu'avec l'agrément » des chanoines.

On voit le biais. On introduit une fois encore les violons par la petite porte, non pas à la faveur d'un motet latin, mais d'un cantique populaire sur paroles profanes... Après délibération, le chapitre, qui s'est assagi, « agrée que le mestre de musique fasse chanter le Noël en simphonie ».

L'année suivante, la « symphonie » s'insère dans le cadre de Saint-Sernin à l'occasion de la « pompe funèbre qui fut faite le jour d'hier (16 janvier) pour feu M. l'abbé d'Effiat ». Cette cérémonie s'est déroulée devant un grand concours de peuple ; les Capitouls ont prêté des soldats pour contenir depuis cinq heures du matin la foule ! On décide de payer ces derniers, de même que le « carillonneur qui a sonné près de vingt-quatre heures sans presque pas d'interruption » (!). On donne de même un « demi escu neuf à chaque mugissien ou simphoniste estranger », qui ont « très bien chanté de concert avec la chapelle de céans, avec une très belle symphonie » [1].

Alors que Saint-Sernin semble accueillir la musique religieuse

---

1. La veille au soir, chacun des trois couvents mendiants de Toulouse est venu chanter un nocturne à la chapelle ardente dressée à la mémoire de l'Abbé d'Effiat (dominicains, carmes, cordeliers). Les Augustins n'ont pu venir « ayant esté surpris du jour et de l'heure ».

instrumentale, Saint-Étienne s'en tient toujours aux mêmes interdictions. En 1700, quelques-uns des musiciens de la chapelle vont prêter leur concours à des concerts publics où on chante des opéras, et où les auditeurs n'entrent qu'en payant ! Les chanoines du chapitre estiment qu'il est à propos d'empêcher que les enfants de chœur aillent chanter

« à ces concerts qu'on fait dans des maisons particulières, n'estant pas séant que les mesmes personnes qui chantent chaque jour dans le chœur... aillent publiquement chanter des chansons profanes... »

En somme, Saint-Étienne veut éviter toute collision entre le sacré et l'opéra... Combien de temps le vénéré chapitre de la Cathédrale y parviendra-t-il en ce début du XVIII[e] siècle ?

A Saint-Sernin, il y a toujours hésitation en dépit du va et vient qui existe entre une proscription un jour, et sa levée le mois suivant. A la date du 10 février 1703, nous lisons :

« le cellerier... a dit que par une précédente délibération du chapitre, il est défendu au maître de musique de faire chanter en cette église aucune sorte de musique en simphonie et d'y appeller des voix d'Opéra. Au préjudice de laquelle délibération, le dit maitre de musique auroit diverses fois fait chanter dans cette église de musique en simphonie, notamment le 4[e] dimanche du dernier mois ; auquel jour devant faire chanter le noel qu'il avait composé pour la feste des Rois, il y auroit appelé un grand nombre de violons et de voix de l'Opéra, ce qui fut plustot une occasion de scandale que de piété... Sur quoi le chapitre a fait défense à son maître de musique de faire chanter à l'avenir dans cette église aucune sorte de musique en simphonie, n'y appeler pour y venir chanter des voix de l'Opéra ».

Cette alternance d'autorisations et d'interdictions montre à quel point les chapitres de Toulouse ont hésité... à accueillir au lieu saint la « musique du jour ». On veut se persuader qu'au cours du XVIII[e] siècle, ils se sont aguerris à l'audition des violons, des voix de femmes et des motets concertants. Mais le passage du plan polyphonique à l'autre n'a pas été, on vient de le voir, sans remuer des passions, créer des remous [1].

En résumé, la maîtrise paraît être un constant élément de souci pour le chapitre. Mais les chanoines ne sauraient s'en passer. C'est

---

1. Le motet, *a cappella*, continue toujours d'être chanté à la fin du XVII[e]. En 1699 (3 janvier) on apprend à Saint-Sernin qu'un Chanoine (Combolas) avait donné 300 livres à titre de fondation, pour les prébendiers qui auraient « à chanter un motet à l'issue de la bénédiction le 4[e] dimanche » de chaque mois.

elle qui apporte la vie au chœur, qui assure la continuité et la pompe de l'office, qui attire les fidèles ; qui enseigne les jeunes,et qui ouvre les clercs à l'art du chant. Campra, Farinel, Gilles, Aphroïdise, Lannes, Lion... Malgré heurts et luttes, Toulouse accueille de grands maîtres, est fière de leurs services. Au même titre qu'Aix-en-Provence, la noble cité du Sud-Ouest est pour maints musiciens un poste d'observation qu'ils quitteront à la première occasion pour Paris.

Norbert DUFOURCQ.

REMARQUES SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU THÉATRE EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE

Il est généralement admis, — à tort, car après l'étude de Quittard sur *La première Comédie française en musique*, in S. I. M. d'avril-mai 1908, il est établi que la première pièce chantée en entier est *le Triomphe de l'Amour* de Ch. de Bueys et Michel de la Guerre, donnée en 1654 et reprise en 1662, — que le premier opéra français est la *Pomone* de Perrin-Cambert. Or le P. Ménétrier, sachant très bien que la pierre philosophale du drame en musique était le récitatif, écrit en 1687 :

« Dès l'an 1646 M. l'abbé Mailly, secrétaire du Cardinal Bichy, et excellent compositeur en Musique... se mit à chercher cette Musique Dramatique que nous avons trouvée seulement depuis quelques années. Il fit dès lors à Carpentras, où il étoit auprès de ce Cardinal, quelques scènes en musique récitative pour une tragédie d'*Achébar, Roi du Mogol*, et il accompagna ces récits d'une Symphonie de divers instrumens qui eut un grand succez, mais il ne trouva pas pour lors dans nôtre langue ces belles dispositions au chant récitatif qu'on y a trouvé depuis.

« C'est par les petites chansons qu'on a trouvé le fin de cette musique d'action et de théâtre, qu'on cherchoit depuis si longtemps avec si peu de succez. Il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de Boisset et de Cambert qui ont servi pour ainsi dire d'ébauche et de Prélude à cette Musique que l'on cherchoit et qu'on n'a pas d'abord trouvée. En voici un de Lambert :

Silvie
O Destin malheureux !
O Tourment rigoureux !
Tyrsis
Hélas, il faut partir ! (etc.) »

Si la pièce précédente était entièrement en musique, l'honneur d'avoir écrit le premier opéra reviendrait à l'abbé de Mailly ; mais nous ne pouvons pas juger sur pièce, car il n'en reste rien. Je signale le fait à nos collègues pour le cas où une partition, un livret, ou même une simple partie d'orchestre, exhumés de quelque dépôt d'archives publiques ou familiales, permettraient de se faire une idée précise de l'œuvre en question et de régler ce petit point d'histoire (Il en est de même pour la fameuse *Pastorale en Musique*, dite *Pastorale d'Issy*, 1659, de Perrin et Cambert, qui paraît être le chaînon intermédiaire entre *le Triomphe de l'Amour* et *Pomone*).

***

Dans le panorama musical du XVIIe siècle, on oublie presque toujours ce qui se passait dans un secteur bien imprévu, quoique fort important : il s'agit, de fort bonne heure, de l'activité scénique régnant dans les grands collèges de toute la France. L'usage était, dans beaucoup de maisons, de jouer aux distributions de prix, et souvent en cours d'année, au moment du carnaval, des tragédies ou des comédies latines et françaises. Les éducateurs d'alors estimaient que leurs élèves, appelés à être ministres, intendants de province, ambassadeurs, maréchaux, devaient acquérir l'habitude de se présenter en public : quelques leçons de diction, quelques séances de mise en scène étaient un moyen commode et agréable d'arriver à ce résultat. En outre la cadence des vers fixait dans la mémoire d'une manière indélébile les maximes morales contenues dans les pièces.

Vers 1650, la musique s'introduisit dans ces spectacles, d'abord sous forme de ballet. Au collège Louis-le-Grand on en trouve la première trace en 1651 avec le ballet accompagnant la tragédie de *Saül*. Il y eut aussi des pastorales et des tragédies en musique ; plus d'une cinquantaine de pièces furent données jusqu'en 1700. Ainsi se créa un répertoire, *ad usum Delphini* pourrait-on dire, mais fort loin d'être méprisable puisque on peut citer les opéras *Celse martyr* (1687) et *David et Jonathas* (1688), tous deux de Charpentier ; vers 1700 Campra composa des intermèdes pour *Philochrysus*, *Le Destin du Nouveau Siècle*, et la pastorale *Timandre*. D'ailleurs le R. P. de Dainville a trouvé dans les archives de son ordre des traces de ballets depuis au moins 1630, de sorte qu'il y a lieu de compléter les informations présentes. De toute façon, voici l'essentiel de ce que nous savons actuellement sur ce curieux sujet :

Beauchamp nous apprend qu'en 1647 « des récits ont été chantés par des pages de la Musique sur le théâtre du Collège de Navarre » à la tragédie représentée pour la distribution des prix. Au Collège d'Harcourt *Polyeucte* fut donné en 1680 avec une ouverture de Charpentier. Au Collège de la Marche le ballet s'installe en 1681. — Les institutions privées suivent le mouvement ; c'est ainsi qu'on trouve dans Beauchamp la petite annonce suivante : « 1673. *Sédécias* et *Zénobie*, tragédie en cinq actes avec intermèdes, sera représentée par les écoliers de la maison de M. Filtz, au Faubourg Saint-Germain, rue de Sève (*sic*) le lundi 11, jeudi 14 et samedi 16 septembre ».

La province ne le cède en rien à la capitale : en 1655, on signale à Lille *Le Phénix mourant au milieu des flammes* ; en 1658, à Lyon, on joue le *Ballet des Destinées de Lyon*, suivi d'une quinzaine d'autres, jusqu'à la série des ballets du fameux P. Colonia, de 1691 à 1698, — dont *La Foire d'Augsbourg* ou *la France vendue à l'encan* en 1693, *Les Préludes de la Paix* en 1697, *La Paix* en 1698, tous « avec machines ». En 1660 on danse à Clermont-Ferrand le ballet *Mars désarmé*. Au Collège de Rennes les ballets paraissent commencer en 1667 ; en 1695 on joue une pièce l'*Apothéose de Laodamas* à la mémoire du duc de Luxembourg, avec intermèdes de Charpentier. Vers 1670 il y avait des ballets en musique chez les Jésuites d'Aix-en-Provence, et en 1686 on donna un ballet pour la réception de Mgr l'Archevêque. Le ballet *Dioclétien humilié* ou l'*Idolatrie vaincue* est dansé au collège de Sens en 1677. L'année suivante *La Paix de retour* est célébrée à Toulouse, où on exécute des tragédies lyriques (*Codre, Roy d'Athènes*, 1682, et *Agrippine*, 1685) et même des chants de vers allégoriques (*Mars guéri*, 1687). La Flèche paraît suivre le mouvement en 1680 avec une « Pièce meslée de Chant, de Spectacles et de Danse », *Celsus* en 1681, *les Curieux*, comédie-ballet (1688), *la Mode*, comédie meslée de Musique (1690). A Reims on enregistre le ballet *Le Triomphe du Christianisme* en 1696. Enfin, à « l'Université de Pont-à-Mousson ». on donne l'opéra *Celse martyr* de Charpentier en 1700.



On néglige aussi beaucoup trop les représentations privées — avec ou sans costumes et décors —, qui témoignent pourtant de l'engouement du public pour le théâtre en musique.

En 1677, le *Mercure Galant* constate que la mode de l'opéra

s'introduit chez les particuliers. Le gazetier était en retard pour ses informations, puisque Mme de Sévigné avait écrit en 1674 : « Je m'en vais à un petit opéra de Molière (*sic*), beau-père d'Itier, qui se chante chez Pellisari. C'est une musique très parfaite ». Il s'agit ici de Louis de Molier, qui réussissait dans de petits opéras dont l'abbé Tallemant composait les paroles et qu'il faisait chanter chez lui et dans des fêtes particulières. Pendant le carnaval de 1677 on donna une comédie avec intermèdes, « remplie de ballets et de chansons », chez M. de Verneuil, conseiller au Parlement. L'année suivante M. de Rians fit exécuter chez lui *Les Amours d'Acis et Galatée* de Charpentier. Chez Mlle de Guise le même auteur eut mainte occasion de diriger des *Divertissements*, comme on disait alors. Enfin, *Andromède attachée au rocher et délivrée par Persée*, espèce de petit opéra par L. de Mollier, est chanté chez lui en concert (sans décors ni costumes) tous les jeudis de novembre 1678.

***

La musique scénique en province ne nous retiendra pas longtemps. En 1650 *Le Monde Renversé*, ballet à 6 entrées, est représenté chez le marquis du Châtelet, en Franche-Comté. Une mascarade est organisée à Marseille en 1659, le 23 mars, pour « la pacification des troubles ». En 1660 on a donné à Béziers *Adonis*, tragédie lyrique, et à Saint-Lô le ballet *Le Triomphe de la Paix*, à 8 entrées. En 1667 à Marseille c'est *La Chute de Phaéton*, ballet. A Lille on donne le *Ballet de la Poésie* en 1668. A Caen, en 1678, on danse *Ballet Inpromptu*, à 15 entrées, au sujet duquel le mémorialiste note gravement un détail important : « L'Abbé de Caen y joua du violon ». Le Sieur de la Sablière offre à S. E. Mgr le Cardinal de Bonzi un divertissement à l'occasion de la paix, pendant la tenue des États à Montpellier. On sait que le 23 octobre 1693 le duc de Chartres assista à un opéra à Lille. Les comédiens de Toulon jouent en 1695 *Le Triomphe des Brunes*, divertissement en musique de Baptiste, fils de Lully. M. N. Dufourcq a bien voulu me signaler qu'on a connaissance d'un théâtre musical à Toulouse par un document ecclésiastique de la fin du siècle, interdisant aux chanteurs et instrumentistes d'église de prendre part aux représentations d'opéra.

Il faut mettre à part la ville de Marseille, où se trouvait un excellent compositeur, Gautier, qui en 1685 fit représenter avec succès un opéra *Le Triomphe de la Paix*, en 1687 *Le Jugement du Soleil*,

et *Atys* de Lully en 1689. En outre il organisa des tournées ; il fit jouer *Phaëton* et *Armide* à Avignon en 1687, et en 1696 il donna des représentations à Aix, Avignon, Arles et Montpellier.

On voit combien nos informations sont encore fragmentaires. Le dépouillement des vieux papiers — en particulier des archives départementales — donnera sûrement des résultats fructueux.

Eugène BORREL.

CORRESPONDANCE INÉDITE DE P. I. ČAJKOVSKIJ AVEC SON ÉDITEUR FRANÇAIS [1]

La musique russe occupe une place considérable dans les festivals internationaux [2], et la vie mouvementée de ses compositeurs et de ses interprètes suscite une curiosité générale et légitime. Il n'en est pas de même en musicologie.

Si nous nous amusions à feuilleter les programmes des cinq (ou six) Congrès internationaux qui ont précédé celui auquel nous assistons, nous n'y relèverions que deux communications qui concernent la Russie [3]. Encore ne s'agit-il dans le premier cas que d'un musicien espagnol qui y avait séjourné ; dans le second, d'un problème très limité de folklore ukrainien.

La musicologie occidentale montre peu d'intérêt pour l'histoire de la musique russe. Jusqu'ici cette méfiance — instinctive ou raisonnée ? — n'était pas dénuée de fondement. Quelques branches très spécialisées exceptées [4], la « musicologie » russe, même au XXe siècle encore, arrivait rarement à se dégager de l'emprise de la critique primitive, du journalisme, de la polémique partisane. L'amateurisme était son signe distinctif [5], de sorte qu'il aurait été difficile de parler dans son cas d'objectivité scientifique ou de

---

1. Le texte de cet article a été lu par son auteur au VIe Congrès de la Soc. Intern. de Musicologie à Oxford en 1955.

2. Cf., par exemple : GLASSER (Mona), *Index of composers represented* [at the Festivals of] *the International Society for Contemporary Music, 1923-1954* (Copenhagen, 1954), ou *L'Œuvre du XXe siècle* (Paris, 1952), ainsi que *La Musica nel XX° Secolo. Convegno internazionale di Musica contemporanea* (Roma, 1954).

3. MOOSER (R. Aloys), *Un musicien espagnol en Russie à la fin du XVIIIe siècle* (Barcelona, 1936) et ANTONOWYTSCH (M.), *Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern* (Utrecht, 1952).

4. Certains domaines du folklore ; certains aspects de la musique religieuse.

5. Je ne suis pas seul à le penser ; cf. SOUVTCHINSKY (Pierre), *Genèse de la musique russe* in *Contrepoints*, 1950, n° 6.

sens historique. Les musicographes russes, sollicités par des tâches trop immédiates, se refusaient systématiquement à prendre conscience du rôle qui leur incombait naturellement et en tout premier lieu : celui de dénicheurs de documents.

Réunir ces documents, les considérer comme des documents d'histoire, les étudier comme tels, les lier les uns aux autres, bâtir une synthèse, voilà ce qu'aurait dû être, à côté de leur activité de journalistes ou de polémistes, leur tâche d'historiens.

Je laisse volontairement de côté les tentatives faites dans ce sens par des musicologues occidentaux. Ce sont des cas isolés, et l'impossibilité, pour eux, d'accéder aux sources fut de tout temps un élément déterminant de leur activité. Il n'est question, dans ce bref préambule, que de la musicologie russe proprement dite. Or, depuis près de vingt ans, cette dernière est au travail. Dans le domaine de la documentation pure, c'est-à-dire dans celui de la publication de textes, de documents, d'archives, un effort important a été accompli. On peut, sans crainte de se tromper, commencer à parler de l'histoire de la musique russe, chose qui encore en 1920 aurait semblé difficile.

Ce sont des équipes de musicologues, pour nous la plupart du temps obscurs, qui sont chargées du classement, de l'examen et de la publication scientifique de ces documents : versions musicales authentiques, journaux intimes, mémoires, correspondances, chroniques, pièces d'archives, bibliographies, iconographies. Il nous manque encore de connaître les résultats de la confrontation et de l'étude de tous ces précieux documents, de saisir la méthode qui préside à leur recherche et à leur classement. Ce que nous connaissons déjà des tentatives faites dans ce domaine, nous fait supposer, chez les musicologues russes, le désir d'actualiser le passé. Le recul historique semble les gêner. Leur présence parmi nous, à nos congrès, nous permettrait sans doute de voir autrement qu'à travers des volumes de textes commentés, une synthèse vivante, que cette synthèse concerne les siècles passés ou, même, notre temps présent.

En attendant, profitons au mieux des renseignements que ces volumes de textes commentés nous apportent. Ils sont de première importance pour le XVII[e] et le XVIII[e] siècles. Ils permettent enfin de faire débuter l'histoire de la vie musicale russe avant l'époque de Glinka et de ses prédécesseurs immédiats. Mais ils ne sont pas moins significatifs pour le XIX[e] siècle lui-même. Une série de documents de toute espèce, qui enfin sont entre nos mains et qu'enfin nous pouvons confronter, nous oblige à reconsidérer

un à un la plupart des points qui jusqu'ici avaient été considérés comme définitivement acquis.

En musicologie, ce XIX[e] siècle, qu'il soit russe ou européen, n'est pas seulement un siècle de textes musicaux à déchiffrer, à transcrire, à analyser, à comparer, à interpréter. Ce n'est pas non plus uniquement celui d'écoles nationales, de styles nationaux à déterminer, de formes et de genres à délimiter, de milieux historiques et sociaux à évoquer ou à reconstituer. C'est aussi — et surtout — un siècle de sondages psychologiques à effectuer. Sondages d'autant plus difficiles qu'il s'agit, avec nos musiciens, d'une galerie de types, gens ultra-sensibles, chez qui la moindre égratignure psychique compte pour l'œuvre à accomplir ou déjà accomplie, chez qui le moindre, le plus passager déséquilibre social laisse une trace visible dans cette même œuvre.

Si cela est vrai pour tout musicien, d'où qu'il vienne, combien cela est plus frappant encore lorsqu'il s'agit d'un musicien russe qui a toujours quelque part quelque chose d'exacerbé. Enfin, cela devient flagrant dans le cas d'un musicien comme Čajkovskij, chez qui les limites nettes entre l'homme, la vie, l'œuvre, sont, la plupart du temps, impossible à tracer. « Je ne connais pas d'homme », lui écrit M[me] von Meck le 8 septembre 1880 de Florence, « chez lequel la correspondance, l'impeccable harmonie entre l'être secret et ses manifestations extérieures soient plus parfaites. Vous êtes votre musique ; votre musique, c'est vous-même ».

Je suis étonné que personne, ni ici, ni en U.R.S.S., n'ait été tenté par l'analyse de cette interpénétration de l'homme et de son œuvre. L'œuvre entière de Čajkovskij nous est depuis longtemps accessible et ne présente aucun problème. A partir de 1902, date de la publication de la première biographie de Čajkovskij due à son frère Modeste [1], sa vie intime nous fut également peu à peu révélée dans ses aspects les plus tragiques et émouvants, comme aussi les plus plats : ses journaux intimes [2], la chronique de sa vie [3], son immense correspondance [4]. Tous ces documents, outre

---

1. CAJKOVSKIJ (Modest Il'ič), *Zizn' Petra Il'iča Čajkovskogo.* I-III (Moskva, 1900-1902).
2. *Dnevniki P. I. Čajkovskogo,* (Moskva, 1923) ; *The Diaries of Tchaikovsky. Transl. from the Russian, with notes, by Wladimir Lakond* (New York, 1945).
3. *Dni i gody P. I. Čajkovskogo. Letopis' zizni i tvorčestva* (Moskva, 1940).
4. Nous ne citerons ici que quelques groupes, les plus importants, des lettres de Čajkovskij, *P. I. Čajkovskij — V. V. Stasov* : *Perepiska* in *Russkaja mysl'*, mars 1909 ; *Perepiska P. I. Čajkvoskogo s M. A. Balakirevym* (Sankt-Peterburg, 1912); *Perepiska P. I. Čajkovskogo i E. F. Napravnika* in *Čajkovskij, Vospominanija i pis'ma* (Petrograd, 1924) ; *Perepiska s N. F. von*

les précisions matérielles de première importance qu'ils nous apportent, sont des documents psychologiques remarquables. Que sont en effet ces journaux intimes, dans toute leur nudité et toute leur atroce platitude, sinon une étrange catharsis par laquelle l'artiste, certainement d'instinct, a voulu se purifier de toutes les misères d'homme — veulerie, lâcheté, perversion, égoïsme, mesquinerie, ivrognerie, paresse ; instabilité aussi (« Je ne suis qu'une éternelle contradiction », dit-il à Mme von Meck) [1], ou incertitude morbide (« Quelque chose d'indéfini me hante, je tremble devant ce quelque chose d'indéfini », écrit-il ailleurs, à la même) [2] — se purifier de toutes les misères d'homme, dis-je, pour en préserver sa musique, qui autrement en aurait conservé une trop forte, trop évidente empreinte ? D'instinct, dis-je encore, car tout est instinct chez cet homme. Alors, combien de fois abandonne-t-il son journal, combien de fois cherche-t-il à en pénétrer le mystère : « Essayé de relire mes vieux journaux. Dégoûté. Pourquoi est-ce ainsi ? » ; ou bien : « Plus que jamais j'ai mon journal en horreur » ; ou encore : « Mon Dieu ! Vieillard, je me mêle moi aussi d'écrire mon journal. Pourquoi faire !!!!! », « Faut-il écrire ? Est-ce la peine, vraiment ? » [3].

Est-ce son instinct encore ou cette même soif de purgation qui lui font écrire parfois plus de dix-huit lettres par jour [4] ? lettres qui peuvent être d'une crudité absolue, comme certaines des lettres à ses jeunes frères, ou qui atteignent au contraire au niveau d'un poème symphonique en prose [5].

A lui-même, ses lettres paraissent ou fausses ou hypocrites : « Il me semble », dit-il dans son *Journal n° 8* [6], qu'une lettre n'est jamais entièrement sincère. Je juge d'après moi-même. Quels que soient mon correspondant ou mon but, toujours et avant tout je me préoccupe de l'effet que ma lettre fera non seulement sur ce

---

Meck. I-III (Moskva, 1934-1936) [les versions française et anglaise de cette correspondance ne peuvent servir de document authentique] ; *Perepiska s P. I. Jurgensonom.* I-II (Moskva, 1938-1952) ; *Perepiska P. I. Čajkovskogo i G. L. Katuara, Perepiska P. I. Čajkovskogo i A. K. Glazunova, Perepiska P. I. Čajkovskogo i N. A. Rimskogo-Korsakova,* toutes in *Sovetskaja muzyka,* Tretij sbornik statej (Moskva, 1945) ; *P. I. Čajkovskij — S. I. Taneev : Pis'ma* (Moskva, 1951) [contient également des lettres de Cajkovskij à A. P. Merkling, N. G. Konradi, J. P. Spazinskaja, N. A. Plesskaja, Désirée Artôt].

1. Lettre du 23 nov. 1877.
2. Lettre de 12 mai 1880, Kamenka.
3. *Op. cit.*, pp. 96, 114, 121, 206.
4. *Dnevniki P. I. Čajkovskogo, op. cit.*, p. 119.
5. Certaines lettres, du début de leur correspondance, à Mme von Meck.
6. *Op. cit.*, pp. 213-214.

correspondant, mais sur n'importe quel lecteur éventuel. Donc, toujours je pose. Quelquefois *je m'efforce* [1] de donner à ma lettre un ton simple et franc ; tout au moins pour qu'*elle en ait l'air* [1]. Certaines de mes lettres, *écrites sous le coup d'une violente émotion* [1], mises à part, je ne suis dans aucune autre, jamais, moi-même. Aussi ces lettres exceptionnelles sont-elles pour moi une source de regret et de repentir quelquefois très pénibles ». Ce regret et ce repentir ne sont pas ceux de l'homme, mais ceux de l'artiste, auquel il répugne de révéler subitement au monde le meilleur de lui-même autrement qu'en musique. A cette dernière seule il réserve, d'instinct, ses peines et ses joies les plus secrètes, que ni sa perversité, ni sa lâcheté, ni l'alcool, ni le bridge n'arrivent à tuer en lui définitivement.

Quant aux correspondants que le sort lui impose, il leur joue la comédie. Cela lui coûte peu ; la souplesse et le charme indispensables, ils les a « dans la peau ». Ce qui ne l'empêche nullement, lâche comme il est, de dire de ses correspondants, que de face il adule, tout le mal qu'il en pense, derrière leur dos. La rupture, qu'après tant d'années d'adoration et d'estime lui inflige subitement et brutalement Mme von Meck, n'a pas d'autre origine.

Quoi qu'il en soit, Čajkovskij est toujours dans sa correspondance ce que son instinct, sa souplesse innée et son flair lui suggèrent d'être : très intime et très ouvert avec ses deux jeunes frères, qu'il avait moralement adoptés et que maintenant il guide ; réservé avec le doctoral Rimskij-Korsakov ; méfiant avec Balakirev (« J'ai plus peur de Balakirev que d'aucun autre homme sur terre », avoue-t-il à Jurgenson ») [2] ; paternel avec Glazunov ; doctoral lui-même avec son élève Taneev ; condescendant avec son éditeur russe Jurgenson. Et ses sept cent soixante quatre lettres à Nadejda Filaretovna von Meck constituent à elles seules le roman le plus complet, le plus passionnant et le plus véridique que l'on puisse imaginer pour un musicien réel.

Tour à tour brillant, enjoué, amical, sérieux, plaisant, indifférent, flatteur, franc, il y joue toutes les comédies que les conditions de cette correspondance si singulière lui imposaient. Je me garderais d'interpréter à la lettre, comme font la plupart des biographes de Čajkovskij, les aveux et les révélations (sur lui-même, sur son œuvre, sur ses goûts, sur son caractère), que ces lettres contiennent en abondance. Certes, il est faible, et à ce titre la confidence est

1. Souligné dans le texte.
2. Lettre du 28 oct.-9 nov. 1877.

pour lui un besoin inéluctable. Mais sa correspondante a ses goûts, elle aussi, son caractère entier et, surtout, Čajkovskij est obligé d'en tenir compte. Il lui est attaché, mais elle l'exaspère. Personnellement, je considère cette correspondance comme beaucoup plus précieuse par la façon dont elle dit ou cache les choses, que par les faits mêmes que Čajkovskij y relate.



Mais sous quels traits Čajkovskij se présente-t-il à nous dans sa correspondance, encore inédite avec son éditeur français, Félix Mackar, 22 passage des Panoramas à Paris [1] ? Encore une fois évidemment sous des traits que lui dictent les besoins de la cause.

C'est la maison Brandus qui fut d'abord dépositaire en France des œuvres de Čajkovskij. On sait généralement ce que ce mot « dépositaire » signifie. Les partitions dormaient paisiblement dans un coin. Je n'ai pas pu établir exactement, si c'est Mackar luimême, poussé par un goût particulier pour la musique de Čajkovskij, ou si c'est Jurgenson, exaspéré par le rôle strictement passif de Brandus, qui aurait pris l'initiative. Quoi qu'il en soit, Čajkovskij annonce triomphalement le 14 janvier 1886 de Maïdanovo à Mme von Meck, que Félix Mackar a acheté l'été dernier à Jurgenson, pour une assez forte somme [2], le droit de vendre et d'éditer ses œuvres en France. « Il est très énergique », écrit Čajkovskij ; « il s'affaire, presse MM. Lamoureux et Colonne de jouer mes œuvres, organise des auditions de ma musique, m'écrit des lettres enflammées, en un mot se donne pour but de son existence d'inculquer ma musique au public français. Toute cette agitation ne m'apportera évidemment aucun avantage matériel, mais je suis très heureux d'avoir en la personne de M. Mackar un champion aussi enthousiaste et actif ». (Notons en passant, qu'en homme pratique Čajkovskij demande immédiatement à Mme von Meck d'acheter toute sa musique chez Mackar). Il ajoute qu'une correspondance très active vient de s'établir entre eux deux et que, d'après ses lettres, Mackar donne l'impression d'être un homme très aimable et très sympathique.

Čajkovskij ne connait pas encore personnellement Mackar, aussi les sept premières lettres de cette correspondance sont-elles des

---

1. Pour ce dernier, cf. : HOPKINSON (Cecil), *A dictionary of Parisian music publishers*. 1700-1950 (London, 1954).
2. 20.000 francs.

lettres d'affaires. Pour la première fois nous voyons Čajkovskij jouer ouvertement le rôle d'un commis-voyageur ou d'un camelot : il « place » son œuvre. C'est un grand compositeur débordé de travail qui écrit. Il est en train de composer deux œuvres capitales : une grande symphonie *(Manfred)*, qui est bien entendu « la plus parfaite de ses œuvres »[1] et un grand opéra sur un sujet populaire russe (*La Charmeuse*)[1]. Il n'a le temps matériel, ni d'examiner les compositions des jeunes musiciens français éditées par Mackar, ni de composer lui-même à son intention une œuvre facile pour le piano (*Dumka* ; finalement dédiée à Marmontel) qu'il lui avait promise. Pour mettre Mackar au courant de la situation, il passe en revue ses relations avec ses autres éditeurs, russes et étrangers : Bernard, Bessel, Jurgenson, Bote und Bock, Hamelle, relations la plupart du temps extrêmement embrouillées. Dès qu'il s'agit d'argent, Čajkovskij se sent immédiatement perdu, noyé ; il ne sait faire qu'une chose, et cela avec une facilité et une insistance déconcertantes, c'est d'en demander (et, soyons justes, d'en semer à droite et à gauche). Il ne manque pas, selon sa bonne habitude de comploter déjà avec Mackar, derrière le dos de l'intéressé, contre son seul véritable éditeur et ami, Jurgenson. Il inonde Mackar, selon son autre habitude, de ses photographies : pour lui-même, pour Lamoureux, pour Mlle Silberberg, pour Marie Sagan. Il fait le généreux (à propos de *Manfred*), le fier (au sujet de la critique de ses œuvres), mentionne en passant les sommes qu'il touche chez Jurgenson, envoie son autobiographie (extrêmement médiocre), avoue « que se faire connaître à Paris a toujours été [son] très vif désir »[1], supplie Mackar d'abord modestement de lui obtenir de l'Opéra-Comique la commande d'un petit acte (le 20 septembre 1885), sitôt après de *trois actes* (le 4 décembre 1885), qu'il « sent », qu'il « sait », qu'il « est sûr » de pouvoir bien faire (*ibidem*), l'assure abondamment de sa reconnaissance, chante sur tous les tons sa joie d'avoir en lui « un propagateur aussi habile que zélé »[2] de ses œuvres, mais finit par lui avouer sa faiblesse : « Vous avez affaire à un homme incapable de faciliter Votre tâche. *De ma vie je n'ai fait un seul pas pour faire connaître tant en Russie qu'à l'étranger mes compositions* »[3].

Pour un « novice », pour une entrée en matière qui dura à peine huit mois (du 12 septembre 1885 au 15 avril 1886), rendons lui

1. Lettre du 22 nov.-4 déc. 1885.
2. Lettre du 14-26 janvier 1886.
3. Lettre du 22 nov.-4 déc. 1885 ; souligné dans le texte.

cette justice, il n'a pas mal employé son temps auprès de Mackar.

Les sept premières lettres de notre correspondance nous ont ainsi conduits jusqu'à la fin du mois de mai 1886, et Čajkovskij est à Paris. Ce séjour — il y reste près d'un mois (du 28 mai au 25 juin) — sera pour la propagande de sa musique en France l'un des plus importants. Grâce aux efforts inlassables de Mackar, un cercle de collègues et d'amis français se formera autour du musicien russe et préparera ses succès parisiens du printemps 1888, tournant décisif de sa carrière française.

Sa première visite en arrivant à Paris est évidemment pour Mackar. Mais qui l'eût cru si timide ? Certes pas en se basant sur ses lettres à Mackar. « Impossible de dire ce que j'ai souffert, à quel point j'étais énervé », note-t-il le 2 juin 1886 dans son Journal. « Dix fois je me suis approché de sa porte, pour de nouveau m'en aller ; même un grand verre d'Absinthe n'y fit rien. Enfin je me décidai. Il m'attendait. Je l'imaginais autre, plus petit. Son regard rappelle étrangement celui de Bessel. Nous parlâmes de choses et d'autres (pendant ma visite, un acheteur est venu demander mes œuvres) et je partis ».

La correspondance reprend dès le retour de Čajkovskij à Moscou. Le ton est plus familier, plus amical (on se tutoie au bout d'un certain temps). Parfois plus acerbe aussi. Čajkovskij répond vertement à Mackar lorsque ce dernier a le malheur de se plaindre : « Il m'est impossible de me conformer toujours à ce qui peut Vous faire plaisir, et ne me reprochez jamais les pertes d'argent que je puis Vous occasionner en composant telle ou telle chose qui ne peut avoir de succès en France. Je n'y puis rien [1]. »

Mais le but essentiel de cette correspondance est de tenir Mackar au courant de son travail, de ses commandes, de ses triomphes et de l'encourager ainsi à mieux servir ses intérêts en France. De loin, et méticuleusement, Čajkovskij prépare ces concerts parisiens où il se produira cette fois et comme compositeur et comme chef. C'est le point culminant de ses efforts. Car déjà ses lettres s'espacent. Sa vie de chef d'orchestre errant à travers le monde l'absorbe de plus en plus. Ce ne sont plus que des rapides missives griffonnées entre Leipzig et Hambourg, Florence et Paris, New-York et Tiflis. « Depuis des mois je ne fais que sortir et entrer en wagon », note-t-il le 7 janvier 1889.

Sur ce fond un peu commun, deux lettres pourtant se détachent : celle du 9 mai 1888 où Čajkovskij refuse un livret de Léonce

1. Lettre du 27 oct.-2 nov. 1886.

Détroyat sous prétexte que ce dernier a voulu « transplanter un roman de Chateaubriand en Russie » ; celle du 20 octobre de la même année, longue dissertation sur les rapports du texte et de la musique, inspirée par les tentatives de Paul Collin de trouver une traduction française à quelques mélodies de Čajkovskij que Mackar devait éditer.

Dûment commentées et annotées, ces trente-et-une lettres de Čajkovskij à son éditeur français (1885-1891) formeraient un noyau à l'aide et autour duquel on bâtirait aisément une histoire vivante des vicissitudes de la musique russe en France. Si les relations avec l'U.R.S.S. étaient plus normales, on y joindrait les cinquante-deux lettres-réponses de Mackar que conserve le Musée Čajkovskij à Klin.

Ni d'un côté, ni de l'autre, la série n'est pas complète. Les trente-et-une lettres de Čajkovskij qui ont échoué à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris y ont été déposées par les héritiers d'Auguste Vincent (1829-1888), pianiste, compositeur et ami de Mackar[1]. C'est à ce dernier que Mme Vincent a dû les acheter, après la mort de son mari, avec une série d'autres autographes, aussi bien musicaux que littéraires.

Mon intention est de les publier toutes. En les analysant et en les commentant je donnerai alors une description détaillée et précise de ces lettres. Il suffit aujourd'hui d'attirer simplement votre attention sur leur existence et d'en relever les caractères les plus curieux.

Autant que ses propres photographies, Čajkovskij aime un papier à lettres voyant, à filigranes et à initiales gravées. Il sait varier à l'infini leurs formes et leurs couleurs. Cyrilliques ou latines, entrecroisées ou juxtaposées, ces initiales sont de toutes les tailles et de toutes les teintes : or, or ancien, or et argent, argent, rouge, ocre, brun, vert, bleu, bleu-mauve, mauve . A côté de cela, — contraste si caractéristique pour le musicien —, des bouts de papier d'écolier, des mots tracés à la hâte, n'importe comment, n'importe où. Des surcharges aussi ; quantité de mots soulignés, et soulignés de plusieurs traits ; une série de points d'exclamation, les uns à la file des autres.

L'écriture est ici quelque peu gauche et raide. Elle n'a pas l'élégance naturelle et l'aisance des lettres russes du compositeur.

1. La même bibliothèque possède encore quelques autres documents épars : lettres, portraits, feuillets d'album, extraits de presse, qui concernent également Pierre et Modeste Čajkovskij.

Comme sa musique, l'écriture et le style de Čajkovskij sont en perpétuel mouvement. Ils semblent poussés par un irrésistible besoin, de l'homme ou de l'artiste, de s'épancher, d'atteindre quelques sommets ou au contraire quelques havres ; de s'étourdir peut-être ; de toute façon d'essayer d'oublier par ce mouvement perpétuel toutes les incertitudes et contradictions, toutes les misères.

Le français de ce Russe est correct. Les quelques fautes qu'on relève sont plutôt des étourderies d'un homme écrivant vite, que des bévues véritables. D'ailleurs, par son grand-père maternel, Čajkovskij est Français. Ceci explique non seulement cette correction du style, mais également l'attirance instinctive de Čajkovskij pour la France, sa faiblesse irraisonnée pour la musique d'un Massenet ou d'un Léo Delibes. « Quel malheur la mort de Delibes », écrit-il dans une de ses dernières lettres à Mackar ; « c'était mon grand favori parmi les compositeurs français »[1].

Vladimir FÉDOROV.

---

1. Lettre du 11-23 janvier 1891.

NOTES ET DOCUMENTS

RONSARD CORRIGÉ PAR UN DE SES MUSICIENS

Nous ne savons guère ce que Ronsard pensait des musiciens qui, à l'envi, mettaient des airs sur ses poésies. Parmi eux, un seul a été célébré par lui : le « plus que divin Orlande », c'est-à-dire Roland de Lassus.

Certes, il était heureux du regain de popularité que ces airs de musique, dix ou vingt fois réimprimés, donnaient à ses vers. Mais ne trouvait-il pas que le sens et le détail de ses paroles se perdaient dans les complications polyphoniques ? Et, si lui-même il mettait un zèle extraordinaire à corriger, il devait juger impertinents les musiciens qui modifiaient la forme de ses poèmes...

Personne n'a pris la peine de collationner les textes des pièces de Ronsard qui sont imprimés, au XVI[e] siècle, dans les recueils de chansons. Ce serait un travail énorme, et cela ne nous renseignerait pas sur les principes poétiques de Ronsard. Mais ces collations nous révèleraient les initiatives prises par des musiciens.

Deux pièces du VI[e] livre des *Poèmes*, publié en 1569, ont été bientôt réimprimées avec un accompagnement musical. Les strophes consacrées par Ronsard au baptême du fils de Villeroy ont été mises en musique par Nicolas de La Grotte et publiées avec l'accompagnement dès 1569. On en connaît six éditions musicales. Quant à l'hymne triomphal sur la victoire de Jarnac, le même Nicolas de la Grotte l'a mis en musique, et il en existe à partir de 1572 quatre éditions musicales.

Les variantes que l'on y constate ne sont certainement pas de Ronsard. Une seule se retrouve dans les éditions ordinaires, mais seulement à partir de 1584. Il évident que ces variantes sont l'œuvre du musicien, ou, à la rigueur, d'un versificateur auquel il aurait donné des instructions.

Dans le premier de ces poèmes, le vers *Autant qu'on voit en une prée* devient *Autant qu'on voit dans une prée* : le correcteur a peut-être voulu éviter l'équivoque *convoitant*, mais plutôt il a voulu remédier à une cacophonie. Dans l'autre, une strophe commençait par ces trois vers :

> Tel aux dépens de vos dos
> Hugenots,
> Sentites ce jeune prince

le correcteur a remédié à l'assonance *vos dos* et à l'allitération *sentites* en choisissant la troisième personne :

Tel aux dépens de leurs dos
Huguenots
Ont senti ce jeune prince.

Le remplacement de *coupé* par *tranché* est peut-être un lapsus. *Ruant* cède la place à *lançant*. Plus loin, Ronsard avait écrit des *ennemis morts* ; dans le recueil de La Grotte on lit : *des ennemis forts*. La correction ne peut pas être de Ronsard qui cherchait, en se corrigeant, à renforcer l'expression. L'auteur de cette nouvelle rédaction a voulu éviter une allitération.

Le vers *Dessous l'éclat de la foudre* devient dans les recueils musicaux : *Dessous l'éclat d'une foudre*. Cette correction, qui supprimait le fâcheux *cladela*, sera admise par Ronsard en 1584.

Non seulement ces collations des poésies chantées de Ronsard et de ses émules nous permettraient de mieux connaître les principes des musiciens du XVIe siècle [1], mais elles contribueraient à l'étude des progrès de l'euphonie dans la poésie française de cette époque. Ces progrès, on ne les constate pas chez un d'Aubigné ou un Du Monin ; mais ils sont manifestes dans les vers d'un Bertaut et surtout dans ceux du « doux-coulant » Desportes.

Raymond LEBÈGUE.

NOTE SUR LA DIFFUSION DE M. R. DELALANDE DANS LES CHAPITRES PROVENÇAUX AU XVIIIe SIÈCLE

I. — *Saint-Sauveur d'Aix — Chapitre métropolitain.*

Délibérations capitulaires — Arch. départ. B.-du-R. 2 G 496 f° 47 v°
« *du treize mars 1754.*

Monsieur l'adteur a dit que l'on vendoit à Marseille tous les motets de mr La lande à trois livres la pièce que si le chapitre trouvoit a propos de les acheter et de mettre ce fond de musique à la maîtrise... il avoit une commodité pour les faire apporter.

Le chapitre a délibéré d'acheter tous les motets de Mr La lande et de les faire ensuite relier avec les autres motets qui sont à la maîtrise qui ont besoin d'être reliés au plus bas prix que faire se pourra ».

Les comptes de l'Administrateur enregistrent en avril 1754 : 181 livres 10 sols pour achat et 21 livres 16 sols pour reliure de ces motets (2 G 1580 f° 41 v° et f° 42).

---

1. Quant à ceux du XVIIe siècle, Mme L. Maurice-Amour a découvert dans la partition manuscrite de l'*Andromède* de Corneille, rejouée en 1682 avec la musique de M. A. Charpentier, une correction due, elle aussi, au souci de l'euphonie : au lieu de *Reine de Paphe*, on y lit *Reine d'Eryce* (cf. *Les musiciens de Corneille*, Revue de Musicologie, XXXVII, juillet 1955).

La bibliothèque musicale de la Maîtrise métropolitaine d'Aix contient encore aujourd'hui l'édition de 1729, ainsi distribuée dans d'anciennes reliures de basane :

1er	volume	Motets de feu M. de la Lande	Livres	I-II-III-IV
2e	—	—	—	V-VI-VII-VIII
3e	—	—	—	IX-X-XI-XII
4e	—	—	—	XIII-XIV-XV-XVI
5e	—	—	—	XVII-XVIII-XIX-XX
6e	—	—	—	V-VI

II. — *La Major de Marseille — Chapitre cathédral.*

Délibérations capitulaires — Arch. départ. B.-du-R. VI G 445 f° 89 « *mottet de Lalande*

Chapitre tenu le 31 juillet 1756 auquel il a été délibéré d'envoyer chercher à Paris tous les grands mottets a grand chœur de Mr de Lalande pour l'usage du Chapitre... »

Cette décision semble avoir été prise sous l'influence du nouvel organiste nommé à la délibération précédente, le 10 juillet 1756 (f° 88 v°) : Laurent Desmazures (1714-1778), d'une famille marseillaise de musiciens notoires, auteur d'une « Messe des Morts à grand chœur et symphonie » exécutée à La Major [1], également au répertoire du Concert de Lyon [2].

Les livres de comptes de La Major de Marseille ont disparu mais, jusqu'en 1790, les traces d'éxécution des motets de M.-R. Delalande dans cette église sont nombreuses ainsi qu'à Saint-Sauveur d'Aix où le *Te Deum* survit à la Révolution. Au rétablissement du culte, on calligraphie des parties d'orchestre complémentaires qui portent les milllésimes suivants : 1802-1805-1814-février 1818. (Archives de la Maîtrise métropolitaine).

Le *Dixit Dominus* du Ve livre s'est aussi maintenu au répertoire de la cathédrale Saint-Siffrein de Carpentras jusqu'à nos jours avec une interruption de 1825 à 1882 [3].

H.-A. DURAND.

QUATRE PARISIENS D'ORIGINE : NIVERS, GIGAULT, JULLIEN, BOYVIN

Si l'école d'orgue française est parisienne par le lieu où ses grands maîtres ont fait leurs classes, donné leur enseignement et publié leurs

1. Arch. comm. Marseille EE 134 « Annonces, Affiches et Avis divers » n° XXXIV-1760, p. 272.
2. Léon VALLAS, *La musique à Lyon au XVIIIe siècle*, Lyon, 1908, p. 154.
3. Robert CAILLET, *Li vespro de Sant Sifren*, Cavaillon, 1956, p. 49.

œuvres, l'origine provinciale de plusieurs d'entre eux est souvent connue. Ainsi d'un Lebègue de Laon, des premiers Couperin de Chaumes-en-Brie, de Grigny de Reims. D'autres, grâce au zèle excessif d'érudits locaux et à la destruction des registres des paroisses parisiennes en 1871, ont été considérés à tort comme venus de province. Le dépouillement des archives du Châtelet (Arch. Nat., série Y) et surtout du Minutier des notaires permet de rétablir leur ascendance parisienne au moins à la première génération, c'est-à-dire de replacer leur jeunesse à l'ombre des clochers de Paris, au sein des maîtrises des paroisses ou au pied des tribunes d'orgue.

Mlle Garros vient de le faire pour Nivers, longtemps dit briard [1]. Une série d'actes notariés concernant son père permettent de préciser encore le paysage de l'enfance du musicien.

Antoine Nyvert (il signe ainsi) y est dit en effet tour à tour jardinier, laboureur et marchand, trois noms qui recouvrent la profession relativement aisée de maraicher. Il possède en propre de nombreux terrains répartis sur les terroirs voisins, de Paris, Conflans (Charenton), Saint-Mandé. Il habite à Reuilly, qui est du territoire de Paris, paroisse Saint-Paul, comme locataire et fermier de l'évêque (bientôt archevêque) de Paris, dans la ferme dite du prieuré Saint-Éloy où il réside sans interruption depuis bien avant 1619, jusqu'à sa mort (1635) [2]. Fils de Pierre Nyvert et de Geneviève Fortet [3], Antoine avait d'abord épousé Marthe Laloyau, d'une famille comptant des laboureurs et marchands ; mais le père Pierre Laloyau est « toiseur en maçonnerie de pierres sur le port Saint-Paul ». Le premier fils d'Antoine continuera le métier paternel sur les terres de la famille qu'il prend à loyer ou rachète à ses frères et sœurs [4]. Leur mère mourut dans le courant de 1618. (L'inventaire ne fut pas fait juste après le décès mais peu avant le remariage ; il semble d'ailleurs disparu). Le 8 avril 1619 [5] le contrat du remariage est signé entre le veuf et Liénard Guignard, autre laboureur installé tout au nord de cette immense paroisse Saint-Paul, à la Folie-Regnault. Il est proche parent d'un des beaux-frères du premier mariage. Sa fille Geneviève, qui sera la mère du musicien, a une dot fort mince : un lit complet, une demi douzaine de serviettes, quelques nappes... le tout estimé à 209 l. ! Antoine Nyvert n'a donc pas cherché le beau mariage mais sans doute une seconde mère pour ses petits enfants. Lui-même n'a pas encore hérité au nom des enfants, des terrains de son premier beau-père bien plus riche

---

1. Dans l'abondante introduction à la réédition du *Livre d'orgue* de 1667 par N. Dufourcq. Paris, 1956.
2. Le nom de Cour Saint-Éloi porté par le n° 20 de la rue de Reuilly indique aujourd'hui l'emplacement de cette ferme.
3. Bail du 18-10-1614 (disparu).
4. LXXXVII, 193 (26-2-1660).
5. A. N., minutier, LI, 57.

dont la succession est réglée le 9 juillet 1623 [1]. Le partage de l'héritage Guignard a lieu peu après, le 9 décembre 1626 [2].

Deux enfants survivront seuls de ce second mariage (malheureusement aucun des actes rencontrés ne donne leur âge), Catherine et Guillaume (1632) [3]. Ce dernier n'a donc connu aucun de ses grands parents et bien peu son père mort peu avant le 23 août 1635, date de l'inventaire fait après son décès [4]. Celui-ci nous révèle une situation aisée, une maison très bourgeoisement meublée, aux murs décorés d'une dizaine de tableaux et bien fournie en linge. Il y a de la vaisselle d'argent pour près de 400 l. et un bas de laine rempli d'écus, pistoles, jacobus, ducats et patagons. Dans le grenier, des céréales ; dans l'écurie, vaches et chevaux ; dans la cour 5 charrettes et même un carrosse à 4 roues « facon de Flandres ».

Geneviève Guignard ne se remaria pas et semble s'être vouée à l'éducation de ses enfants, gérant habilement leurs biens qu'elle défend par plusieurs procès. Elle achète périodiquement des champs [5], aussitôt rendus les comptes de tutelle des enfants du premier lit [6]. La mère et les enfants restèrent très unis. Ils semblent s'être installés assez tôt (peu après 1643) sur la rive gauche peut-être pour faciliter les études de Guillaume. Le mariage de Catherine avec Nicolas de Conches, officier de bouche de la maison du roi ne les sépara pas longtemps ; elle fut vite veuve avec deux garçons et revint loger avec sa mère chez son frère déjà organiste de Saint-Sulpice, Rue Férou. La mère mourut en 1678 au 4e étage de cette maison, ayant gardé chez elle quelques meubles, des tableaux de dévotion [7], 235 l. d'argenterie. un chapelet de « coraille garni de grains d'or et une croix émaillée d'or et de diamants » [8].

Nicolas Gigault, lui, sort de la basoche parisienne. Son père Étienne qui peut être un provincial d'origine est huissier à cheval au Châtelet de Paris et s'est logé tout près du lieu de ses fonctions, dans le bas de la rue Quincampoix, sur la paroisse de Saint-Merry. De Michelle Caillet sa femme il attendit d'abord vainement des enfants, au point de prévoir son décès dans cette situation. C'est pourquoi le 20 mai 1626 il signe avec sa femme une donation mutuelle, « *n'ayant à ce jour aucun enfant de leur mariage* » [9].

---

1. CV, 528.
2. CV, 533.
3. Date établie par Mlle Garros d'après le décès.
4. LXXXVII, 480.
5. 21-3-1639, 31-2-1640 (*id.*).
6. 22-3-1636, 12-9-1637 etc... (pièces disparues).
7. Famille fort pieuse au demeurant. Le fils unique de Nivers, Gabriel Joseph, décédé en 1690 se destinait à la prêtrise, ce qui est peut-être à l'origine de la légende qui faisait du père un ecclésiastique qu'il n'a jamais été, au contraire de Dumont après son veuvage.
8. XCI, 408. (12-3-1678).
9. A. N., Y. 166, f° 148.

Prudence vite inutile, Nicolas le musicien, pas encore en vue en 1626 est né à la fin de l'année. L'inventaire fait après le décès de sa mère le 17 février 1640 le dit âgé de 13 ans, ses frères Pierre et François de 11 et 9 [1]. Le mobilier comporte déjà une « espinette à grand clavier » : Nicolas se prépare pour devenir le 19 mars 1646, après la mort de Gilles Fouquet, organiste de Saint-Honoré [2]. Dès 1652 il passe aux claviers d'un orgue de premier ordre à Saint-Nicolas-des-Champs [3]. Le père remarié dès 1640 mourut avant le mariage de Nicolas dont le contrat fut signé le 1er mai 1662. La future est fille d'un gros boucher, elle n'a donc rien de commun que le nom, avec la filleule de Charles Richard en 1647, fille d'un très modeste gagne-deniers [4]. Nicolas Gigault ayant alors depuis longtemps hérité de ses parents, un bref inventaire est fait des meubles qu'il possède dans son appartement de la rue au Maire [5]. Nous pouvons y lire à la fois l'aisance du jeune homme et sa consécration à la musique. Notons seulement les instruments :

« un cabinet d'orgues 350 l., 2 clavessins dont un a double clavier peint sur la table et couvert d'une housse.

un autre clavessin à un clavier couvert de mesmes 550 l., 3 espinettes et un manicordion 250 l., un autre manicordion double 80 l., un teorbe, une basse de violle, 2 dessus de violle, et une guitarre 200 l. »

Gigault est alors accompagné de son frère, notaire de 1658 à 1675, puis Maître ordinaire de la Chambre des Comptes. Il mariera ses filles dans le même milieu et mourra fort vieux après avoir bataillé contre ses gendres qui l'accusent de faiblesse d'esprit [6].

L'enfance de Gilles Jullien non plus n'est pas à chercher en province, mais dans la boutique de son père Esprit Julien, marchand de fruits rue Maubué (hier encore rue Simon-Le-Franc, aujourd'hui démolie entre la rue Beaubourg et la rue Saint-Martin). Le père Julien y est installé bien avant 1656 [7] ; Gilles, cadet (?) de ses trois enfants, a donc dû y naître, être baptisé à Saint-Merry sa paroisse. Cependant il avait déjà près de 14 ans et ses études musicales devaient être en bonne voie, quand Lebègue succéda à Charles Pillet au clavier de cet orgue célèbre [8].

Quatre ans après la nomination fort précoce de Gilles à la cathédrale de Chartres, son père veuf de Radegonde Andrieux mourut. Gilles ne

1. Min., LIV, 306.
2. A. N. LL. 508.
3. Monographie en attente d'impression sur l'histoire de cet orgue.
4. Cf. N. Dufourcq, *Les Richard* (Revue de Musicologie, 1955).
5. Min., LXVIII, 186.
6. Étude CXIII du minutier. Il ne faut pas le confondre avec Pierre Gigot son contemporain, également notaire de 1655 à 1671 (étude XLI). CXIII, 138 (21-7-1687) et Y. 4065 (7-6-1697).
7. XVI, 112 : le 10-2-1656, il achète pour 2.000 livres la moitié de sa maison.
8. Cf. N. Dufourcq, *Nicolas Lebègue*, Paris, 1954, et notre brève biographie de Ch. Pillet (L'Orgue, n° 83-84. 1957).

put assister à l'inventaire fait le lendemain du décès, le 10 mars 1672, en présence de Julien Jullien son frère, successeur du père dans sa maison et son commerce, et de Charles Richard coutelier, époux de Catherine Jullien sa sœur. Un avocat en parlement représente légalement l'absent [1].

Absent, il l'est encore (le service de la cathédrale est fort prenant et au surplus Jullien a fondé son foyer à Chartres) lors du conseil de famille réuni le 21 mai 1680 après la mort de sa sœur et en vue duquel il se contente de passer procuration chez son notaire [2]. Ne s'agissait-il pas entre autres de sa filleule que, pressenti mais non encore nommé à Chartres, il avait tenue sur les fonts le 27 juillet 1669 [3].

Jacques Boyvin, célèbre organiste de la cathédrale de Rouen, chaud partisan des facteurs d'orgues parisiens et particulièrement des Clicquot venait lui aussi de Paris. Est-il parent de Paul Boyvin organiste de Sainte-Geneviève-des-Ardents, époux de Catherine Guyard dont naissent à Paris Nicolas (21 sept. 1627) et Marie (11 mars 1629) filleule de Gilles Fouquet l'organiste [4] ? Ce n'est pas encore sûr car les Boyvin sont nombreux. Mais nous le trouvons avec certitude aux Quinze-Vingts, l'hopital des aveugles où s'est retiré Simon Boyvin son père après avoir perdu la vue. Celui-ci y vit avec Barbe Lezier sa femme et l'éducation de leurs deux fils dut au moins s'achever dans ce cadre. Tous deux ont appris à jouer de l'orgue et l'aîné Jacques est déjà titulaire de l'orgue de la cathédrale de Rouen, quand le cadet se marie le 26 sept. 1680 avec une jeune veuve Anne Barthelemy [5]. Le contrat stipule parmi les modestes avoirs du futur, 25 livres de rente, moitié de 50 l. venant de ses parents, l'autre moitié appartenant comme de juste à « Jacques Boyvin son frère, organiste de la Cathédrale de Rouen ».

Nivers, Gigault, Jullien, Boyvin, s'ajoutant aux familles des Denis, des Jacquet et De la Guerre, des Racquet, la contribution parisienne est belle sans qu'on ait besoin de rappeler que les grands provinciaux eux-mêmes vinrent faire leurs classes ou leur carrière à Paris comme ce Nicolas de Grigny qui au surplus ne pouvait être dépaysé dans la capitale, car il y avait de la famille. En effet, le 25 mai 1651, « Jean de Grigny maître à danser rue des fossés Saint-Germain des Près paroisse Saint-Sulpice » met en apprentissage chez une « marchande maistresse thoil-

---

1. XVI, 326. Nous regrettons de n'avoir pas trouvé à temps cet inventaire décisif pour en faire profiter la très complète préface que M. N. Dufourcq a composée pour sa réédition du livre d'orgue de Jullien (Paris 1952), et confirmer ainsi l'assertion du premier biographe de Jullien, Lucien Merlet.

2. Y. 3986.

3. B. N., fichier Laborde, cité dans Dufourcq, *préface citée ci-dessus*.

4. B. N., fichier Laborde.

5. Min., LIII, 82 et Y. 278, f° 476.

lière », Marguerite de Grigny sa nièce, fille de Robert de Grigny organiste de Saint-Symphorien de Reims [1].

Et le 9 octobre 1694 eut lieu la vêture au prieuré de Sainte Catherine du Val-des-Écoliers, d'André de Grigny né à Reims le 28 janvier 1674 [2].

P. HARDOUIN.

A PROPOS DE NICOLAS BERNIER (1667-1734)

Le Minutier Central des Archives Nationales n'a pas fini de livrer ses secrets. Grâce à lui s'éclairent une à une les grandes figures de la musique classique en France. Après Eustache Du Caurroy, après les Richard, après les Denis, après Lebègue, après Delalande [3], voici Nicolas Bernier. Jusqu'alors faisait foi à son sujet la seule notice biographique que Michel Brenet lui avait consacrée à la fin de son maître-livre sur *les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (1910, p. 357).

Les documents qui suivent — et qui, pensons-nous, sont loin d'être exhaustifs — visent à compléter cette notice ou à la rectifier. Ils doivent, souhaitons-le, projeter quelque lumière nouvelle sur le successeur de M.-A. Charpentier à la Sainte-Chapelle, le successeur de Delalande à la Chapelle Royale, l'un des plus grands maîtres de la cantate et du motet.

Ce musicien, déclare Michel Brenet, « avait probablement pris les ordres mineurs ». Effectivement, Lecerf de La Viéville, dès 1705, en son *Discours sur la musique d'Église* [4], parle constamment de l' « abbé Bernier ». Et s'il le cite parmi les « maîtres de musique *séculiers* » — entendez par là : *laïcs* — il apparait bien certain que Bernier n'était pas prêtre, mais simple acolyte, ayant droit au port du collet. Là où Brenet se trompe, c'est quand elle affirme que N. Bernier « n'était pas marié ». Bernier, ainsi que nous l'apprend l'un des documents publiés ci-dessous, avait épousé une fille de Marin Marais [5]. D'ailleurs, dès 1732, dans la

1. Min., XVI, 32.
2. A. N., LL. 1459. Aurait-il succédé comme organiste du couvent à Étienne Clicquot, fils de Robert et filleul du facteur Étienne Enocq ?
3. A d'autres, le Minutier Central a révélé, depuis dix ans, des actes aussi intéressants. P. Brunold et M. Antoine ont enrichi la biographie des Couperin ; A. Verchaly et F. Lesure celle de G. Bataille ; P. Hardouin celles de J. Thomelin, J.-B. Buterne, P. Chabanceau de La Barre, Chambonnières, L. Marchand ; F. Lesure l'histoire des orchestres populaires et celle des facteurs d'instruments à Paris au XVI[e] siècle ; J. Cordey la biographie de J.-B. Lully ; F. Lesure encore celle de J. Pinel, de Marin Marais, etc...
4. Pp. 115, 118, 122, 134, 138, 150, 163, 203, 204.
5. Parrain de Pélagie Marais, Bernier semble fréquenter la famille de longue date.

seconde édition de son *Parnasse français* (p. 627), Titon du Tillet, à l'article *Marais*, signalait qu'une des filles du violiste avait épousé Bernier. Le supplément du même ouvrage, publié en 1743 (p. 670), à l'article *Bernier* cette fois, nous apprend qu'une dérogation à la règle a été consentie à Bernier, sur la demande du duc d'Orléans, le Prince obtenant du chapitre que Bernier « conserveroit sa place, à condition que sa femme n'habiteroit pas dans la maison destinée au Maître de Musique ; exemple unique, cette place ne pouvant être remplie que par un homme dans le célibat avec l'habit Ecclésiastique [1] ».

En fait, Bernier, entré à la Sainte-Chapelle le 5 avril 1704, fait l'année suivante devant notaire (17 avril 1705) une donation universelle en faveur de Marie-Catherine Marais, étant donnée « l'amityé et considération particulière qu'il a pour le sieur Marin Marais... et l'estime qu'il fait de sa fille, majeure... » [2]

Est-ce depuis cette date que Bernier fréquente plus assidument l'une des filles du joueur de viole ? Nous n'avons pu le préciser et l'histoire ne dit pas, pour le moment, quelles furent, entre 1705 et 1712, les relations de Nicolas et de Marie-Catherine. Tout juste le Minutier Central nous apprend-il que, par deux fois, le même 16 avril 1708, Marie-Catherine Marais a pu acheter — grâce à la générosité de Bernier — 200 livres de rentes annuelles sur les Aides et Gabelles de la Ville de Paris [3], et que, par testament du 3 août 1710, Anne Fresneau lui a légué 100 livres de rente viagère [4]. Le 11 novembre 1710, au nom de Marie-Catherine, Bernier a pu acquérir encore 200 l. de rente au principal de 4000 livres...

Nicolas Bernier a-t-il attendu la mort de ses parents pour épouser Marie-Catherine ? Y avait-il opposition paternelle ? L'acte de mariage du 20 juin 1712 nous apprend que les père et mère du musicien sont *morts*. En outre, aucun témoin à cet acte n'est mentionné : seuls ont signé les père et mère de la mariée. Est-ce là, pour notre maître de musique de la Sainte-Chapelle, la preuve d'un *mariage secret* ? Marie-Catherine Marais apporte à la communauté 400 livres de rente. Bernier assure à sa jeune femme 4000 livres. Le ménage semble dans l'aisance, ainsi qu'en témoignent les nombreuses constitutions de rentes auxquelles l'un et l'autre souscrivent et dont nous donnons ci-dessous une liste,

---

1. En revanche, l'obligation du célibat fut toujours imposée à tous les chantres clercs : le 22 août 1676, « la C[ie] ayant appris que le sieur Jacquart, chantre clerc en la Sainte Chapelle, estoit marié, luy a ordonné de se retirer conformément à l'usage de la dite Sainte Chapelle, qui ne souffre point de chantre marié. » (Brenet, *op. cit.*, p. 230).

2. Marie-Catherine est morte en 1727 à quarante-neuf ans ; elle est donc née vers 1678.

3. Arch. Nat. Min. Cen. L, 240. — « ... pour un principal de 4.000 livres ». Les premières 4.000 livres lui seront remboursées le 9 janvier 1714. Elle renonce aux autres 4.000 livres au profit du Roi.

4. Arch. Nat. Min. Cen. L, 280, 12 décembre 1719. — Titre nouveau de constitution.

qui nous parait, certes, loin d'être complète [1]. Pour l'heure, nous ignorons où vit le ménage Bernier. Nicolas a conservé sa chambre en la Cour du Palais, proche la Sainte-Chapelle. Mais où demeure Marie-Catherine ? Le 17 mai 1718, Bernier loue rue Saint-Christophe le deuxième appartement d'une maison donnant sur cour, ainsi qu'une cuisine et une petite chambre au troisième étage. Depuis 1723, Bernier doit diriger la Chapelle Royale un quartier par an. Il est donc à croire qu'il habite Versailles de juillet à octobre [2]. Sans connaitre le luxe, il semble d'ailleurs avoir une vie suffisamment large pour louer deux domiciles, l'un parisien, l'autre versaillais. Par acte du 9 mars 1727, Nicolas Bernier et son épouse prêtent, moyennant 2000 livres de rente viagère, la somme de 20.000 livres à Jean Remy Henault et à son épouse Françoise Pon-

---

1. Constitution, au profit de N. B., de 400 l. de rente (Prévôt des marchands de Paris), au principal de 8.000 l. [L, 256 ; 31 oct. 1713].
— Constitution, au profit de N. B., de 200 l. de rente (Trésor Royal), au principal de 2.400 l. [XXIX, 312 ; 25 janv. 1714], remboursé le 24 sept. 1719.
— Constitution, au profit de M.-C. M. [L, 257 ; 27 févr. 1714 ; acte non versé].
— Constitution, au profit de N. B., de 200 l. de rente (sur la charge de Nicolas Deville), au principal de 4.033 l. [XXIX, 320 ; 4 nov. 1714], remboursé le 2 sept. 1720.
— Constitution, au profit de N. B., de 100 l. de rente (Charles Desgranges), au principal de 2.000 l. [XXIX, 323 ; 22 mars 1715].
— Constitution, au profit de N. B., de 400 l. de rente (sur la charge de P. de Fieubet), au principal de 8.000 l. [XXIX, 330 ; 20 févr. 1717], remboursé le 7 oct. 1718.
— Constitution, au profit de N. B., de 300 l. de rente, au principal de 6.000 l. [XXIX, 333 ; 19 nov. 1717].
— Constitution, au profit de N. B., de 90 l. de rente (Martin Maublanc), au principal de 2.000 l. [XXIX, 337 ; 20 oct. 1718], remboursé le 11 févr. 1719.
— Constitution, au profit de N. B., de 400 l. de rente (Chambre des Enquêtes du Parlement), au principal de 10.000 l. [XXIX, 337 ; 30 nov. 1718], remboursé le 2 août 1719.
— Constitution, au profit de N. B., de 400 l. de rente (Louis de Gramont), au principal de 10.000 l. [XXIX, 340 ; 12 févr. 1719], remboursé le 4 mars 1720.
— Réduction de 400 l. à 333 l. de rente pour les 8.000 l. de principal (Mouleurs de Bois, 30 oct. 1713). [XXIX, 341 ; 8 juil. 1719].
— Constitution, au profit de N. B., de 500 l. de rente (Charles-Alex. Neyret), au principal de 12.000 l. [XXIX, 341 ; 4 août 1719].
— N. B. et M.-C. M. reçoivent du Trésor Royal 4.800 l. pour le rachat de 192 l. de rente constituée le 27 févr. 1714 au profit de M.-C. M. [XXIX, 342 ; 24 sept. 1719].
— Constitution, au profit de N. B., de 180 l. de rente (Marchands et Échevins de Paris), au principal de 7.200 l. [XXIX, 354 ; 6 oct. 1720].
— Constitution, au profit de N. B., de 100 l. de rente (Trésor Royal), au principal de 4.000 l. [XXIX, 358 ; 15 mars 1721], remboursé le 28 sept. 1724.
— Constitution, au profit de N. B., de 204 l. de rente (Mouleurs de bois), au principal de 8.160 l. [23 janv. 1731].

2. Rappelons qu'après la mort de Michel Delalande (1726), il eut encore à assumer le service du mois de décembre.

thon : acte particulièrement complexe, puisque les biens de ce ménage paraissent en partie hypothéqués, tant à Paris qu'en province.

Le 25 juillet 1727, Bernier signe avec Philippe Patigny un bail pour un logement situé à Versailles, Place du Marché [1] ; il est vrai que Bernier n'est ici que le procureur de Gaspard de Saint-Bonnet, officier de la Garde et de l'Écurie de feu Mgr et Mme la duchesse de Berry, qui le loge peut-être. Serait-ce en cette demeure que s'est éteinte Marie-Catherine Marais, décédée à Versailles le 30 septembre 1727, sans laisser de progéniture ?...

Désormais, Bernier connait la solitude. Il ne lui reste plus que sept années à vivre entre la Sainte-Chapelle du Palais et la Chapelle de Versailles, entre ses cantates qui ont du succès, et ses motets à grands chœurs.

Il teste le 30 juin 1733. D'après cet acte, en partie publié par M. Brenet [2], il prend un chanoine de Mantes — Louis Cottin — pour exécuteur testamentaire ; il lègue 200 l. à Mlle N. Buisson, « cy devant maitresse de musique à Tours » (une élève ??) ; toutes les planches de ses cantates et son clavecin à sa filleule et belle-sœur Pélagie Marais ; à François Delacroix, maître de musique à la Sainte-Chapelle, les planches des livres I, II et III de ses motets ; au chantre de la Chapelle, Garon, son ami, les motets qu'il a fait chanter à la Cour ; à Forqueray père sa viole ; à ses serviteurs, à la ville de Mantes, à des confréries, différentes sommes.

Les derniers documents que nous publions ici — le procès verbal d'apposition de scellés et l'inventaire après décès — ajoutent encore à ces informations. Bernier est mort à Paris, au cloître Notre-Dame, où il était locataire du chanoine Delachasse (au prix de 600 livres annuelles). Son intérieur est demeuré celui d'un bourgeois confortablement installé dans le siècle [3]. Il avait gouvernante et laquais à son service [4]. Il possède un portrait de son beau-père, Marin Marais. Le clavecin des Flandres était à deux claviers et à ravallement. Quelques livres révèlent ses goûts pour l'histoire, les voyages, la littérature ancienne et contemporaine. Un relevé détaillé de sa musique (planches gravées, planches tirées) précise qu'il a écrit sept livres de cantates françaises, trente six motets à l'usage de la Chapelle du Roi : le tout a été remis à l'abbé Delacroix. Enfin, Bernier possédait encore à Mantes, rue du cloître Notre-Dame, une maison (paternelle ?) qu'il louait 230 livres par an à F. Duquesnet, auditeur de la Chambre des Comptes.

Norbert Dufourcq et Marcelle Benoit.

---

1. Versailles, Étude de Me Huber.
2. *Op. cit.*, p. 358.
3. L'appartement comportait au troisième étage une cuisine et une chambre pour le laquais ayant vue sur rue et cour ; au second, deux chambres et un cabinet ayant vue sur le cloître.
4. Son laquais, Taurel, a été remplacé, semble-t-il, par Louis Pierret au cours de l'année 1733, du moins après le testament.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Arch. Nat. Min. Cen. L, 233.

1705, 17 avril.

Donation.

Fut present Me Nicolas Bernier, maître de la Musique du Roy en la Sainte Chapelle du Palais a Paris, y demeurant Court du Palais, lequel, pour l'amityé et considera[ti]on particuliere qu'il a pour le Sieur Marin Marais, ordinaire de la musique de la Chambre du Roy et sa famille, et l'estime qu'il fait de Damoiselle Marie Caterine Marais, majeure usante et jouissante de ses droits, fille dud. sieur Marais, a volontairement par ces presentes donné par donation faite entre vifs... a lad. Damoiselle Marie Caterine Marais, a ce presente et aceptante, demeurante en la maison dud. Sr Marais son pere, rue Bertin Poirée, paroisse Saint Germain l'Auxerrois, tous les Biens Meubles et Immeubles generallement quelsconques qui appartiennent de present aud. Sieur Donateur et qui se trouveront luy appartenir lors de son decez, sans aucune exeption ny reserve... pour de tous lesd. biens jouir faire et disposer par lad. Damoiselle Marais... a compter du jour du decez dud. Sieur Donateur, jusqu'auquel jour il s'en est réservé la jouissance par usufruit seullement sa vie durant, laquelle jouissance il reconnoist tenir de lad. Damoiselle a titre de constitution et précaire...

signé Marais
Bernier
Marie Catherine Marais

Arch. Nat. Min. Cen. L, 252.

1712, 20 juin.

Contrat de mariage.

Furent presents Me Nicolas Bernier, officier du Roy dans sa musique, demeurant a Paris Cour du Palais, fils de deffunts sieur Remy Bernier et damoiselle Marguerite Bauly son épouse, ses pere et mere, pour luy et en son nom d'une part ;

Et damoiselle Marie Caterine Marais, majeure, fille du sieur Marin Marais, ordinaire de la musique de la chambre du Roy, et de Damoiselle Damicourt son épouse, ses pere et mere, d'eux pour ce présent assistée et autorisée, la dite damoiselle Marais autorisée du dit sieur son époux à cet effet, demeurant tous ensemble rue Bertin Poirée paroisse Saint Germain l'Auxerrois, aussy pour elle et en son nom d'autre part ;

Lesquels ont reconnu et confessé avoir fait et font entre eux les traité et conventions de leur futur mariage ainsy qu'il ensuit.

C'est assavoir le dit sieur Nicolas Bernier et la dite damoiselle Marie Caterine Marais, du consentement des sieurs ses pere et mere, avoir promis s'espouser l'un l'autre en face de nostre mère Sainte Église et sous la licence d'icelle dans le plus bref temps que faire se poura.

Pour estre comme seront les dits sieur et demoiselle futurs epoux communs en tous biens meubles, conquests, immeubles, suivant la coutume de Paris, au désir de laquelle leur future communauté sera régie et gouvernée, encore qu'ils fissent cy après leur demeure et des acquisitions en pays de coutume contraires ausquelles est expressément dérogé et renoncé.

Ne seront néantmoins tenus des dettes, hypotèques l'un de l'autre faites et créées avant la célébration de leur mariage. Et s'il y en a aucune, elles seront payées et acquittées par celuy ou celle qui les devra sans que l'autre ny ses biens en soient tenus.

Déclarent et reconnaissent les dits sieur et damoiselle futurs époux que par contrat passé par devant Hurel, l'un des notaires soussignés, le 17 avril 1705, insinué au greffe du Châtelet de Paris le 9 février suivant, le sieur futur époux avait fait donation universelle à la dite demoiselle future épouse de tous les biens qui luy appartenoient et qui se trouveroient luy appartenir au jour de son décès pour en jouir, faire et disposer en toute propriété, laquelle donation est et demeure sans effet et non avenüe au moyen du dit mariage et des conventions du présent contrat...

Plus reconnaist la dite damoiselle future épouse que le dit sieur futur époux a acquis sous le nom d'icelle damoiselle quatre cens livres de rente moictyé perpétuelle et moitiée viagère sur les aydes et gabelles par deux contrats passés par devant le dit Hurel son confrère, le mesme jour seize avril 1708 [mil sept cent], le fond desquels quatre cent livres de rente qui est de 4.000 l. a esté fourny par le dit sieur futur époux et de ses époux (*sic*), ainsy que la dite damoiselle l'a reconnu par les déclarations qu'elle en a passé au dit futur époux qui les a en originaux par devers luy, et que le dict sieur futur époux a encore acquis sous le nom de la dite demoiselle future épouse deux cens livres de rente au principal de quatre mil livres qui luy ont esté constitués par Maitre Anne Marc Marais, procureur en la chambre des comptes, par contrat passé par devant Mesnil et Bailly notaires, le 11 novembre 1710, dont elle luy a pareillement fait déclaration, qui est aussy en original entre les mains du dit sieur futur époux.

Le dit sieur futur époux prend la dite damoiselle future épouse avec les biens et droits qui luy appartiennent et qui se trouveront luy appartenir par le deceds des sieur et damoiselle ses père et mère, lesquels biens et droits demeureront propres à la dite demoiselle futur épouse et aux siens de son costé et ligne avec tout ce qui pourra luy escheoir d'ailleurs pendant le dit mariage, par succession, donnation ou autrement tant en meubles qu'immeubles.

A l'égard du dit sieur futur époux, les fonds des dites rentes sur les aydes et gabelles et sur le sieur Marais luy seront et demeureront propres et aux siens de son costé et ligne avec ce qui pourra luy escheoir pendant le dit mariage par succession, donation ou autrement.

Le dit sieur futur époux a doué et doue la dite damoiselle future épouse de la somme de 4.000 l. une fois payés de douaire profit pour en jouir par elle suivant la coutume de Paris.

Le survivant des dits sieur et damoiselle futurs époux prendra par préciput et avant partage faire des biens meubles de la dite communauté tels qu'il voudra choisir suivant la prisée de l'inventaire et sans criée, jusqu'à la somme de 600 l., ou la dite somme en deniers au choix du dit survivant.

Sera permis à la dite damoiselle future épouse et aux enfants qui naitront du dit mariage de renoncer à la dite communauté, ce faisant reprendre franchement et quittement tont ce qu'elle aura apporté au dit mariage et luy sera avenu et escheu pendant iceluy par succession, donation ou autrement en meubles et immeubles, mesme la dite damoiselle ses douaires et préciput cy dessus sans estre parellement ses enfants tenus des dettes de la dite communauté, quoy qu'elle y fut obligée ou condamnée, dont ils seront acquit-

tés et indemnisez par les héritiers et sur les biens du dit sieur futur époux.

Si pendant le dit mariage, il est vendu ou alliénné aucun biens immeubles, ou rachepté rentes appartenans en propre à l'un ou l'autre des dits futurs époux, remploy sera fait des deniers en provenance et acquisitions d'autres héritages ou rentes, pour sortir pareille nature de propre que ceux alliénez ou racheptez. Et si, au jour de la dissolution de la dite communauté le dit remploi n'estoit fait, les deniers seront pris sur les effets de la dite communauté s'ils suffisent, sinon ce qu'il en manquera à l'égard de la future épouse sera repris sur les propres et autres biens du dit futur époux, l'action duquel remploy sera immobilière et propre au dit futur époux et à ceux de leur costé et ligne respectivement.

En faveur du dit mariage et pour l'amitié que le dit sieur et damoiselle futurs époux ont l'un pour l'autre, ils se sont faits et font par ces présentes donation mutuelle entre vifs, égalle et réciproque au survivant d'eux, ce acceptant respectivement de tous les biens meubles, acquests et conquests, immeubles, propres et autres biens de quelque nature qu'ils soint qui se trouveront appartenir au premier mourant d'eux lors de son deceds, pour de tous les dits biens jouir, faire et en disposer par le dit survivant en toute propriété comme de chose luy appartenant, pourveu que lors du dit décés il n'y ayt aucun enfant vivant né du dit mariage. Et s'il y avoit des enfans lors du dit décés et qu'ils vinssent à deccéder avant l'âge de 25 ans, la dite donation aura le mesme effet en faveur du dit survivant comme s'il n'y avoit point eu d'enfants au décés du dit premier mourant.

Et en cas que le dit sieur futur époux prédécède la dite damoiselle future épouse et qu'il y ayt des enfants du dit mariage parvenans mesme en majorité, le dit sieur futur époux fait en ce cas donation entre vifs à la dite damoiselle future épouse ce acceptant de la moitiée de tous les biens meubles, acquests et conquests, immeubles, propres et autres biens qu'il délaissera et à luy appartenans, pour de la dite moitié jouir, faire et disposer par la dite damoiselle future épouse en toute propriété. Et cette dernière donation ayant lieu et son effet en faveur de la dite demoiselle future épouse, elle ne pourra prétendre aucun douaire sur l'autre moitiée des dits biens du dit futur époux, lequel douaire en ce cas sera compris dans la dite donation, et en outre, soit qu'il y ayt des enfans ou non du dit mariage et au par dessus des droits et reprises, douaire et conventions de la dite demoiselle future épouse, elle aura la jouissance, sa vie durant, des deux cens livres de rente viagere qui sont sous son nom et constituez à son proffit par contrat du dit jour seize avril mil sept cent huit, sans estre par elle tenue daucune recompense ou indemnité.

Et pour toutes les conventions du present contrat, l'ypoteque aura lieu sur tous les biens presens et a venir du dit sieur futur epoux et de ce jour d'huy.

Car ainsy a esté convenu entre lesd. partyes, lesquelles pour faire insinuer ces presentes partout ou besoin sera, dans le temps necessaire, en ont donné pouvoir au porteur...

Fait et passé à Paris en l'estude de Hurel, notaire, l'an mil sept cens douze, le vingtiesme jour de juin apres midy, et ont signé

Bernier	Marie Caterine Marais
Marais	Catherine Damicourt
Daudin n[e]	Hurel n[e]

Arch. Nat. Min. Cen. XXIX, 335.

1718, 17 mai.

Bail

[Catherine Etienette Secousse, veuve de Jean Paul Gineste, président trésorier de France à Bourges, premier commis de M. le Marquis de la Vrilliere, loue pour 3 années à Nicolas Bernier, maître de musique du Roi en sa Sainte Chapelle], les lieux qui suivent deppendant d'une maison scize susd. rue Saint Cristophe dans laquelle lad. dame bailleuse demeure et dont elle est principalle locataire, scavoir le deuxieme appartement de lad. maison sur le derriere, une petite chambre et une cuisine au troisieme etage aussy sur le derriere, partie d'un grenier dont sera fait pour separation une cloison aux frais dud. s. preneur, et une cave sur la rue... moyennant 357 livres par chacun an...

Arch. Nat. Min. Cen. XXIX, 385.

1727, 9 mars.

Création de pension

... Jean Remy Henault, ecuyer conseiller secretaire du Roy... et dame Francoise Ponthon son epouse... demeurans a Paris, rue de Richelieu, paroisse St Roch, ont reconnu que le sieur Nicolas Bernier, maitre de musique de la Chapelle du Roy, et demoiselle Marie Caterine Marais son epouse... demeurans a Versailles, estans ce jourd'huy a Paris... leur ont fourni et payé la somme de vingt mil livres... pour laquelle somme lesd. sieur et dame Henault ont par ces presentes créé et constitué... auxd. sr et dame Bernier et au survivant d'eux... deux mil livres de rente viagere...

Arch. Nat. Min. Cen. XXIX, 387.

1727, 1er octobre.

Extrait du registre des Sépultures de l'Eglise Royale et Paroissiale de Versailles, diocèse de Paris, pour l'année 1727, f° 41.

L'an mille sept cent vingt sept, le cinquieme août, Marie Catherine Marais, femme du sieur Nicolas Bernier, Maitre de Musique de la Chapelle du Roi, agée de 49 ans, decedée le jour precedent, a eté inhumée dans nôtre ancienne Eglise par nous sousigné, superieur de la Maison de Versailles de la Congregation de la Mission, Curé de l'Eglise Roïale et Paroissiale de la même ville, en presence de Mre Julien Gergoy, chapelain de la chapelle musique du Roi, chanoine de St Quentin, Mre Henry Lucas, chapelain de la chapelle musique de sa majesté, Mre François Girilé, ordinaire de la musique du Roi, et Antoine Morele, aussi ordinaire de la Musique de sa Majesté, qui ont signés.

Arch. Nat. Min. Cen. XXIX, 419.

1734, 6 juillet.

Depost de testament.

Aujourd'huy en (*sic*) comparu par devant... Martin Bouron... notaire honoraire au Chatelet de Paris, demeurant Marché Neuf, paroisse Saint Germain Le Vieux, lequel a apporté a Bouron, l'un desdits notaires sous-

signez, un ecrit qu'il a dit etre le testament olograffe de deffunt Me Nicolas Bernier, maitre de Musique de la Chapelle du Roy... led. testament en datte du trente juin 1733...

1733, 30 juin.

Testament.

Au nom de la tres Sainte Trinité seul Dieu en trois personnes, Pere, fils et Saint Esprit en qui je croy de tout mon cœur, en qui je mets toute mon Espérance et que j'aime de tout mon pouvoir, moy, Nicolas Bernier, maitre de musique de la Chapelle du Roy, sachant que la vie de l'homme est courte et l'heure de sa mort incertaine, j'ay resolu, estant dans mon bon sens, de faire une disposition volontaire du bien que Dieu m'a donné et de tous les effets qui m'apartiennent, par ce mien testament olograffe, desirant qu'il soit executé dans tout ce qu'il contient, c'est pourquoy je prie et nomme Messire Cottin, prestre et Chanoine de Notre Dame de Mantes, pour en estre l'executeur ; et a son defaut, je prie Monsieur Bouron, secretaire du Roy et notaire a Paris, de nommer une personne pour faire executer ce mien testament, suivant ce qu'il contient.

Premierement.

Je donne mon Ame a Dieu et mon corps a la terre.

1) Je legue et donne a la chapelle de Notre Dame de la desirée, scize a une lieüe de Mante, la somme de 100 lt.

2) Je legue et donne a l'œuvre de St Maclou de Mante la somme de 100 lt.

3) Je legue et donne a la confrairie des freres de la Charité sous l'invocation de Ste Barbe, etablie dans la mesme Eglise de St Maclou, la somme de 200 lt.

4) Je legue et donne a Mlle N. Buisson, cy devant maitresse de Musique a Tours, native de Blois, ou a ses ayans cause, la somme de 200 lt. une fois payé, pour de l'argent qu'elle m'a presté autrefois.

5) Je legue et donne a Madame Pelagie Marais, ma fillole, Epouse de Monsieur Vanhove, deputé du commerce de Lisle en Flandre, toutes les planches de mes cantates francoises qui sont chez Allard, imprimeur, dont il y en a quelques unes chez Monsieur de la Croix, maistre de Musique du Roy en la Ste Chapelle, qui a eu la bonté d'en debiter les estampes, et l'argent qui pouroit estre entre les mains dud. sieur de la Croix provenant de la vente desdites Cantates, lors de mon decez.

Item je donne et legue a la mesme Dame Pelagie Marais mon clavecin.

Item a la mesme un coffre couvert de tapisserie de point d'Hongrie.

Item a la mesme un coffret garni de petites bandes de fer.

6) Je legue et donne au susdit sieur de la Croix toutes les planches gravées de mon premier et de mon second œuvre de motets et les planches du troisieme que j'avois comencé, qui n'ont pas encore esté estampées, et l'argent provenant de la vente desdits motets qu'il aura receu lors de mon decez.

7) Je legue et donne au sieur Garon, musicien ordinaire de la Chapelle du Roy, tous les Mottets que j'ay fait chanter a la Cour et le Coffre dans lequel ils sont renfermez.

8) Je legue et donne a Mr Forcray le pere, officier de la musique de la Chambre du Roy, ma viole et tout ce qui en depend.

Je legue et donne au Sr Mansion, maitre de musique de Nostre Dame de Mantes, la somme de 100 lt.

9) Je legue et donne a Monsieur Martin Bouron, secretaire du Roy, ma tabatiere d'or et un petit brillant jaune qui se trouvera dans l'ecritoire du Bureau qui est dans le cabinet de mes Livres.

10) Je legue et donne 300 livres pour me dire un annuel apres mon decez pour le repos de mon ame et de mes parents trepassez.

11) Je legue et donne a mon executeur testamentaire la somme de 500 livres.

12) Je legue et donne a Marie Magdelaine de la Garenne, veuve de Michel Anseau, ma gouvernante sous le nom de Prevost, 200 livres de rente viagere a prendre sur mes rentes de la Ville, a condition qu'elle sera encore a mon service lors de mon decez.

(en codicille :) Je legue et donne encor 100 lt de rente viagere a Marie Magdelaine de la Garenne, veuve de Michel Anseau, ma gouvernante sous le nom de Prevost, affin qu'avec les 200 livres de l'autre part elle recoive en tout 300 livres de Rente viageres pour luy aider a subsister.

13) Je legue et donne a Jacques Taurel dit l'Eveillé, mon domestique, la somme de 600 livres une fois payé pour les services qu'il m'a rendu. Si ledit Jacques Taurel me quitte avant mon decez, il ne recevra point les 600 lt dont je le prive.

14) Je legue et donne aux pauvres de l'Hopital General de la ville de Mante la somme de 300 livres une fois payé, a condition que ledit Hopital fera celebrer un service dans l'Eglise du cimetiere le lendemain de mon enterement et un autre service au bout de l'an.

Fait a Mantes le 30 juin 1733.
Bernier.

Arch. Nat. Z^2 *3126.*

1734, 6 juillet.

Procés verbal d'apposition de scellés chez Mr Bernier, maitre de la Musique de la Chapelle du Roy.

... Par devant nous, Pierre Sarasin, ancien avocat au Parlement, bailly et chambrier laÿ du baillage du Chapitre de l'Eglise de Paris en notre hotel sur Cloitre Notre Dame, est comparu Me Henry Roson, procureur fiscal du baillage, lequel nous a dit qu'il vient d'apprendre que Me Nicolas Bernier, maitre de musique de la Chapelle du Roy, est décédé il y a une demie heure dans un appartement qu'il occupoit Cloistre Notre Dame, chez Mr l'abbé Delachasse, chanoine de la dite église, requérant qu'il nous plaise nous transporter présentement en la dite maison, a l'effet d'apposer nos scellés sur les effets dépendants de la succession du dit sieur Bernier, pour la conservation des droits de ses présomptifs absents...

... Sur quoy nous... sommes montés au second étage, assisté de Me André Belain, notre greffier, avons vu le cadavre du dit deffunt sur le lit mortuaire dans une chambre au second étage ayant veue sur le cloistre, avons apposé nos scellés...

Dans un autre chambre joignant celle ou le dit sieur Bernier est décédé... un grand clavesin posé sur ses pieds de bois noircy... ; deux moyens tableaux dont l'un représente Monsieur Marest... ; une basse de violle non montée de cordes, le pulpitre pour servir au susdit clavessin...

Dans un autre chambre au mesme étage... une grande pendulle sonnante,

ouvrage de Phalaise dans sa boitte d'écaille marquetté, orné de figures de bronze, posé sur sa consolle marquetée, dix petits tableaux...

[Dans une chambre au troisième étage, deux armoires : l'une de chêne, l'autre de noyer :] ... a quoy procédant, Mre Francois Delacroix, prestre et maistre de musique de la Sainte Chapelle demeurant dans la maitrise de la dite église, qui s'est trouvé present lors de l'apposition de nos scellés, nous a dit qu'il est de sa connoissance que la dite armoire et toutte la musique estante en icelle appartiennent a la dite Ste Chapelle et Chambre des Comptes, pour raison de quoy il réclame et revendique la dite armoire et tous les papiers de musique estants en icelle, dont nous luy avons donné acte... et a signé.

DELACROIX.

Dans la chambre ou couche Marie Madelaine Prévost, veuve de Michel Anseau, cuisiniere du dit deffunt...

A l'instant nous avons reçu le serment de la dite veuve Anseau, Marie Françoise Follet, fille majeure, garde du dit deffunt, demeurant a Paris, rüe de la Gallende, chés le sieur Pierard, Md chaircutier, et de Louis Pierret, domestique du dit deffunt, demeurant en la maison ou nous sommes...

[Delacroix avance à la veuve Anseau 120 livres pour continuer à faire le ménage. Le même jour, Delacroix se présente au greffe et déclare] qu'il se desiste de la revandiquation par luy faitte et de l'opposition cy dessus, au sujet de l'armoire estans dans la chambre au troisieme etage et des papiers de musique qui peuvent estre dans la dite armoire...

[Le lundi 12 juillet, par devant Pierre Sarasin, ancien avocat au Parlement] est comparu Me Paul Erasme François Emmerez, procureur au Châtelet de Paris, et Me Louis Cottin, prestre chanoine de l'eglise Notre Dame de Mantes, y demeurant, au nom et comme executeur du testament... de deffunt Me Nicolas Bernier, Me de Musique de la Chapelle du Roy, fait olograffe le 30 juin 1733, controllé et déposé pour minutte a Me Bouron, notaire, le 6 du present mois, dont l'expedition a esté visée au bureau des Insinuations du Chatelet de Paris le meme jour, lequel nous a remis la requête a nous presentée ce jourd'huy par le dit sieur Cottin, portant permission de faire proceder a la reconnaissance et levée de nos scellez... [ce qui va être fait en présence de Jean Joseph Guichard, huissier commissaire priseur au Châtelet].

[Le jour du décès de Bernier, il ne s'est trouvé à Paris aucun présomptif héritier du défunt].

[On a trouvé dans] un moyen bureau estant dans la chambre ou led. sieur Bernier est décédé... une tabatiere d'or et des jettons d'argent...

[Delacroix] a dit, comme il a cy devant fait, qu'il s'oppose a ce que quatre pacquets de vieille musique qui se trouve dans l'une des dites armoires soit inventoriée et vendue, attendu qu'elle apartient a la Ste Chapelle, ainsy que lad. armoire...

Mardi 13 juillet 1734.

... Sur la porte du cabinet ou sont les livres du dit defunt, et apres avoir fait faire ouverture de la dite porte avec la clef qui estoit entre les mains de notre greffier... a esté procédé a l'inventaire des livres dont la prizée sera faitte par le dit Guichard, de l'avis du Sr Charles Jean Baptiste de Lespine, libraire a Paris y demeurant rue St Jacques...

... Tous les lettres et papiers contenus en l'inventaire ont été laissés en la garde et possession dud. sieur abbé Cottin aud. nom d'executeur testamentaire dud. deffunt...

Ibidem.

1734, 12 juillet.

Inventaire après le decès de Monsieur Nicolas Bernier, Me de Musique de la Chapelle du Roi.

... Dans un cabinet...

Item un Clavecin de Flandre a 2 claviers et a ravallement sur deux tréteaux de bois noircy... prisé avec un pulpitre de bois noircy, 200 l.

Item une basse de violle sans queue, corde ny chevallet, prisée 12 l.

[Suit l'inventaire de la vaisselle et des habits. La vaisselle d'argent a été prisée par le sieur François Siméon Barré, orfèvre de Paris. Bernier possédait environ huit costumes complets, une canne à poignée d'or, une épée à poignée d'argent, une montre en or, une perruque châtain. Dans un bureau on a trouvé : 225 louis à 24 livres pièce = 5400 livres ; 31 écus de 3 livres pièce = 93 livres ; une petite bague d'or montée d'un diamant brillant jaune = 200 livres ; une tabatière d'or = 342 livres].

13 juillet, 8 h. du matin.

Ensuivent les livres... estimés par le sieur Guichard, de l'avis du sieur Charles Jean Baptiste Delespine, libraire à Paris.

Item	Nos	1, 2, 3	Histoire Ecclésiastique, 30 volumes in 12.
»	»	4, 5	Essais de Moralle de Nicolle (dont il manque les volumes 11, 12, 13), 17 volumes in 18.
»	»	6	10 volumes in 12 dont Voyages de Guinée, par le P. Labotte.
»	»	7	9 volumes in 12 dont Voyage de Misson.
»	»	8	10 volumes in 12, Abrégé de Mezeray.
»	»	9	10 volumes in 12 dont Meurs des Sauvages.
»	»	10	12 volumes in 12 dont Voyages de Chardin (manque le 3e volume).
»	»	11	9 volumes in 12 dont Journal des Saints.
»	»	12	15 volumes in 12 dont Voyages de Dampierre.
»	»	13	12 volumes in 12 dont Thélémaque.
»	»	14	11 volumes in 12 dont Vie d'Elisabeth.
»	»	15	14 volumes in 12.
»	»	16	10 volumes dont Guerre de Flandre, d'Estrade.
»	»	17	8 volumes in 12 dont Voyages d'Italie, de Wheber.
»	»	18	9 volumes in 12 dont Conquestes du Mexique.
»	»	19	10 volumes in 12 imparfaits dont Mémoires Historiques.
»	»	20	14 volumes in 12 imparfaits dont Théâtre de Corneille.
»	»	21	6 volumes in 12, Œuvres de Voiture.
»	»	22	5 volumes in folio, Histoire de France, de Dupleix.
»	»	23	6 volumes in 4°, Œuvre de Boileau.
»	»	24	3 volumes in 4°, Voyages de Wecquefort.
			Un pacquet de brochures.
			53 volumes de musique, prisés 30 livres.

13 juillet, 2 h. du soir.

Avant de procéder, est comparu Me Fr. Delacroix, prestre, maitre de musique de la Ste Chapelle... lequel a dit que le dit deffunt avait confié au sieur [B]allard, imprimeur, et a luy les planches gravées de ses cantades et motets pour les faire tirer, qu'il a trié la portion des dites planches qui estoient en la possession du dit sieur [B]allard et demande acte de la représentation du tout, pour être compris au present inventaire.

Ensuit la musique manuscritte et gravée.

Item les planches d'étain gravées des 7 livres de Cantades françaises, ouvrage du dit deffunt, prisées 290 l.

Item les planches d'étain gravées des deux livres de motets de la composition du dit deffunt, prisées la somme de 200 l.

Item les partitions et les parties tirées à la main de trente six motets manuscrits de la composition du dit deffunt pour l'usage de la Chapelle du Roy, prisées 100 l.

[Ce qui suit est barré :]

Item 36 motets a partition de la composition... du dit... dont « Super flumina Babilonis », prisées 100 l.

Item 12 planches de cuivre des Cantades françoises, prisées 150 l.

Item 20 planches aussi de cuivre du premier, second et troisième euvre du dit deffunt, prisé 150 l.

Ensuivent les papiers de la dite succession.

Premièrement... une donation passée par devant Hurel... le 17 avril 1705, faitte par le dit deffunt au profit de feu damoiselle Marie Catherine Marais, de tous ses bien meubles et immeubles... avec laquelle est attachée l'expédition aussy en parchemin du contrat de mariage du dit deffunt avec la dite damoiselle Marais, passée devant le dit Hurel... le 20 juin 1712...*

Item quatre pièces attachées ensemble dont la première est la grosse en parchemin d'un contrat passé devant Bouron... le 6 octobre 1720, portant constitution par messieurs les prévosts des Marchands... de Paris, au profit du dit deffunt, de 180 l. de rente au principal de 7.200 l...

... Pareille grosse... passée devant les mêmes nottaires... le 25 janvier 1721 (constitution de 300 l. de rente au principal de 12.000 l.)...

... Pareil contrat... passé devant Bouron, le 15 mars 1721 (constitution de 100 l. de rente au principal de 4.000 l.)...

... Contrat de constitution passé devant Demouchy le 23 janvier 1731 (constitution de 204 l. de rente au principal de 8.160 l. ; communauté des Mouleurs de bois)...

... Grosse... d'un contrat de constitution passée devant Bouron, le 9 mars 1727, par Jean Remy Hesnault, ecuyer secrétaire du roi, et de dame Françoise Ponton son epouse, au profit du dit deffunt et de la dite damoiselle... Marais, sa femme, de 2.000 l. de rente viagère a prendre spéciallement sur les biens énoncés au dit contrat, qui porte que la dite constitution est faite moyennant la somme de 20.000 l.

... Un billet du 15 février 1721, signé Delor, de cinquante livres pour deux mois de leçon faite au profit du dit deffunt... Un autre billet du 11 octobre 1721... signé Camrenard, par lequel il promet payer : 1° la somme de 46 l. pour la valeur d'une paire de bouton d'or, plus 72 l. pour, par le dit deffunt l'avoir enseigné, montant les deux sommes a celle de 118 l.

... Item un extrait signé Le Franc, de l'État des officiers de la Chapelle du Roy pour le semestre de juillet delivré au dit deffunt pour jouir des franchises et exemptions...

... Item une liasse de huit pieces dont la 1e est copie collationnée... d'un bail passé devant Bouron le 6 novembre 1730 par Felix Duquesnet, ecuyer auditeur en la chambre des comptes, au dit deffunt sieur Bernier pour six années... d'une maison scize a Mantes rue du Cloistre Notre Dame moyennant 230 l. de loyer par an. [Les 2e, 3e, 4e, 5e, 6e, et 7e pièces sont des quittances] et la huitieme... est le double en papier de la cession faite par le dit deffunt sous seing privé le cinq may dernier a Dame Elisabeth Davon, veuve de Me Louis Gabriel de Mirocourt, de son droit du dit bail a compter du jour de St Jean Baptiste dernier, passé moyennant pareille 230 l. de loyer.

... Item 2 pieces : la premiere est le double en papier d'un bail fait le 17 juillet 1733 sous seing privé par Mr l'abbé Delachasse, chanoine de l'église de Paris, a Madame de Chancellerie pour 6 ou 9 années a commencer au premier octobre dernier, de l'appartement qu'occupait le dit deffunt sieur Bernier, moyennant 600 l. de loyer par chacun an... La seconde est le double sous seing privé du 22 mars dernier fait entre la dite dame veuve de Chancellerie et monsieur Bouron, lors nottaire... comme ayant charge et pouvoir du dit deffunt sieur Bernier, par lequel la dite dame de Chancellerie cède au dit sieur Bernier les 5 années 3 mois qui, a compter du terme de St Jean Baptiste dernier, resteront lors a expirer des 6 années portées au dit bail cy dessus inventorié, moyennant 500 l. de loyer...

Item une liasse de 29 pieces qui sont pieces, quittances et décharges concernant la dite succession...

Item une liasse de 15 pieces...

La dite veuve Ansault nous a declaré qu'il luy est du une année de gages échüe le premier du present mois de juillet, a raison de cent livres par année.

[Les meubles ont été mis en la possession de la veuve Ansault].

... Et pour les planches gravées des Cantades et Motets ainsy que les partitions et parties tirées des mottets manuscrits, ils ont été remis en la possession du dit sieur abbé Delacroix, qui s'en est aussy chargé comme depositaire, et a promis le tout représenté quand il en sera requis...

LETTRES AUTOGRAPHES

(Extraits de récents catalogues)

1. — CATALOGUE CHARAVAY, nº 696, février 1957.

Nº 26.120 Lettre de H. Berlioz à l'organisateur du festival de Strasbourg (1816). 2 p. in-8º.

« Nous avons été très heureux, mes confrères et moi, de nous rendre à l'invitation de la ville de Strasbourg... Sous l'influence de la musique l'âme s'élève et les idées s'agrandissent, la civilisation progresse, les haines nationales s'effacent. Voyez aujourd'hui la France et l'Allemagne se mêler, l'amour de l'art les a réunies... Le grand poête a dit :

« L'homme qui n'a point en lui de musique est un homme dangereux. Il n'est propre qu'aux ruses, aux embuches, aux trahisons : méfiez-vous de lui ». Sans doute Shakespeare a usé là de la liberté d'exagération accordée aux poêtes, mais... si sa position est outrée pour les individus elle l'est beaucoup moins pour les peuples... là où la musique finit la barbarie commence. A la ville très civilisée de Strasbourg, aux villes très civilisées de France et d'Allemagne qui... viennent de se joindre à elle pour réaliser le projet d'un magnifique festival... »

N° 26.154 Lettre de Claude Debussy à M. de Sainte-Croix, 29 avril 1904. 1 p. in-8°.

« J'accepte de grand cœur ce que vous me proposez au sujet du « Grand Théatre Populaire ». Si cela vous va ainsi qu'à Gemier tâchez de venir me voir un samedi (l'après-midi). C'est le jour où l'on me trouve le plus surement, et, où je ne sois pas en train de me battre avec la musique... »

N° 26.218 Lettre de Jean-François Lesueur au baron de La Ferté. Paris 31 décembre 1819. 1 p. 1/2 in-fol.

« Voyant trois ou quatre basses-tailles de notre chapelle, exposées à des reproches pour avoir cru de leur premier devoir de se trouver vendredi dernier, à la chapelle du Roi à 9 heures et 1/2, à l'effet de chanter en plain-chant l'office des matines, le souverain étant présent... je vous supplie de leur servir de protecteur et d'intermédiaire pour qu'il ne leur arrive aucun mal... Ces mêmes basses-tailles... ont aussi fait ce qu'elles devaient, ce me semble encore, en se rendant à la simple observation que le service du Roi, pour lequel la grande aumônerie les appelait, était d'autant plus de leur premier devoir que les offices de Noêl où S. M. assistait, ne pouvaient souffrir de remise... Qu'il me soit permis... de vous prier d'interposer à l'avenir votre sagesse accoutumée, pour que de pareils conflits n'arrivent plus entre les devoirs à faire... »

N° 26.281 Lettres de Romain Rolland au compositeur Dupin, 1908-1912. 16 p. 1/2 de formats in-8° et in-16.

Il parle à son ami de l'édition de ses œuvres musicales ; il est heureux que Koechlin l'ait appréciée : « une lettre comme celle-là est un rare bonheur... D'ordinaire ce n'est que des mois ou des années après, qu'on récolte de tels fruits. — quand on en récolte... » ; le 20 août 1908 : « Vous vous réjouirez sans doute d'apprendre que *Jean Christophe* a un succès triomphal en Italie et en Angleterre. On vient de lui faire dans les grandes revues et journaux de ces deux pays une série d'articles d'un enthousiasme incroyable. On m'écrit qu'il y a à Florence un groupe de « Rollandistes ». — « ... je suis ravi que je me sois rencontré avec vous dans l'idée de ce nocturne à Sabine et Christophe, sur le pas de leur porte, la nuit, rêvant sans parler... » ; le 23 oct. 1912 il le gronde affectueusement pour avoir acheté les *Cahiers de la quinzaine*. « Cela ne se

fait pas vous savez. Vous savez bien que je vous les réserve toujours... Quel foyer généreux d'enthousiasme il y a en vous. S'il se trouvait vingt bonshommes comme vous, dans une salle de concert, elle flamberait... »[1].

N° 26.309 Lettre de Richard Wagner à une chanteuse, Bayreuth 21 fév. 1877, 2 p. in-8°.

« Au mois de mai et surtout au mois de juin il faudra que vous m'aidiez à Londres. Je dois y donner des concerts pour combler le déficit de l'année dernière [2] et pour cela je choisis ma Brunehilde, qui saura rendre au mieux de la façon la plus sensible le contenu de la musique wagnérienne... Cependant vous pouvez prendre un engagement théatral pour avril et même pour mai, chanter ensuite l'opéra et, naturellement, dans le même temps gagner quelque chose en plus. Le tout garanti ! — J'engage aussi Hunger et Hill... Délibérez sur tout cela rapidement avec votre sévère époux... Mais je pense qu'une chose est déjà décidée, que nous travaillerons encore tous ensemble cette année. Si je me débarasse de ce déficit je me trouverai plus libre pour mon prochain festival... Le pauvre mais bon R. Wagner salue de tout son cœur sa chère fille désirée... »

2. — Vente Nicolas Rauch, Genève, avril 1957.

N° 307 Lettre de Cl. Debussy à P. Louÿs, lundi 20 novembre 1905 [3].

Debussy refuse une invitation pour le Cercle artistique de Bruxelles : « ... je n'ai jamais eu un grand goût pour le métier de commis voyageur en musique... J'aime mieux la fièvre typhoïde ou apprendre les 32 Sonates de Beethoven pour piano par cœur ! »

N° 331 Lettre de Franz Liszt à un critique musical (S. l. n. d.) (vers 1833).

Il le remercie de ce qu'il y a de flatteur dans cet article : « ... Quoique peu désireux jusqu'ici d'un classement hiérarchique quelquonque parce qu'en fait d'Art il me parait bien difficile (sinon oiseux) de déterminer rigoureusement à qui la première place, à qui la seconde »... Cependant un passage de l'article incriminé lui paraît appeler une rectification : « Entré fort jeune dans la carrière artistique, j'ai été fréquemment

---

1. Ch. Koechlin a consacré deux articles à P. Dupin dans la *Revue Musicale*, fév. 1921 et janv. 1923, tandis que R. Rolland le soutenait dès 1908 dans la *SIM*. Rappelons enfin qu'en 1908 P. Dupin publia des pièces pour piano intitulées *Jean-Christophe*. — F. L.

2. Au mois d'août 1876 avaient eu lieu à Bayreuth les premières représentations du Nibelungen et le Théâtre se trouvait en déficit.

3. L'éd. de la Corresp. de *C. Debussy* et *P. Louÿs* par H. Borgeaud et G. Jean Aubry (1945) s'arrête à 1904 et les éditeurs indiquent même : « Après 1904 les liens ne furent jamais renoués entre ces deux hommes » (p. 22). — F. L.

éprouvé pendant ces douze dernières années qui font un peu plus que la moitié de ma vie par les admonestations et les censures d'un grand nombre d'aristarques. — La critique ainsi que l'opinion est reine du monde, et je ne prétends nullement protester contre sa souveraineté de fait et de droit. Sauf quelques cas très rares il n'est pas convenable que l'artiste en appelle de ces décisions autrement que par son travail assidu et des progrès manifestes. Toutefois, lorsque par mégarde elle vient à porter atteinte à ce qui constitue notre moralité intime, c'est assurément un devoir que de rectifier en toute simplicité les assertions erronées qui auraient pu lui échapper. Dans votre dernier article, après beaucoup de choses excessivement bienveillantes pour moi vous vous croyez autorisé à m'adresser un léger reproche de charlatanisme :

> Si ce ne sont vos parole expresses
> C'en est le sens... »

Il transcrit alors le passage en question, dans lequel le rédacteur lui reproche d'avoir donné aux divers mouvements de l'œuvre de Weber, inscrite au programme, des désignations nouvelles et tant soit peu amusantes, inventées, croit-il, par Liszt, estimant que l'Adagio se passerait du commentaire de doloroso, le Presto de celui d'appassionato, la musique elle-même étant à même de l'apprendre à l'auditeur. L'auteur de l'article regrette ce qu'il juge être un petit moyen qui ôte un peu de dignité au talent.

Liszt lui répond : ... « Et moi aussi, Monsieur, j'ai une souveraine horreur pour les petits moyens, et de plus la dignité de l'artiste me paraît chose grande et sainte. Je n'aurai donc en garde d'inventer des désignations tant soit peu amusantes pour caractériser une belle œuvre, si l'auteur lui-même ne les avait cru indispensables et si elles ne se trouvaient en tête de toutes les éditions allemandes, françaises et anglaises publiées jusqu'à ce jour.

Personne n'ignore que Weber a souvent usé du droit que donne le génie d'innover même dans la forme. Les titres si connus d'Invitation à la Valse, de Momento Capriccioso en sont la preuve. Quant au chef d'œuvre dont je me suis rendu l'interprète jeudi dernier, le grand compositeur l'exécuta à Vienne peu après l'immense succès qu'y obtint le Freyschutz [1], et alors tous les connaisseurs et critiques se récrièrent sur ce que ce prétendu Concerto n'était pas un véritable Concerto, que la coupe en était irrégulière que cela pouvait tout au plus s'appeller une Fantaisie. Ces observations fort judicieuses d'ailleurs auraient sans doute suffi pour décider Weber à adopter définitivement le titre complexe tel que j'ai indiqué dans le programme en supposant même qu'il ne l'ait pas jugé nécessaire pour exprimer parfaitement la donnée poétique de son œuvre »...

---

1. Le Concerto en question est donc probablement le « Concertstück », joué à Paris par Liszt entre oct. et déc. 1833.

N° 332 Lettre de Franz Liszt à Ricordi, Bruxelles, 25 janvier 1846. Liszt se déclare ravi de donner un concert à Milan, si possible à la Scala, et assure Ricordi que depuis 8 ans il a fait de sérieux progrès en piano !... « De plus s'il se rencontre des chanteurs complaisants, et un Impressario aimable, je ne serais pas du tout éloigné d'affronter les chances de mon Fiasco d'opéra dans votre ville, sauf à vous faire ensuite hommage de la partition et d'un magnifique Caniche qui exécute de plus beaux tours encore que Belisario... Quand nous nous verrons, vous me trouverez j'espère suffisamment débarassé de mes Stranezze bizareries et avant de quitter Vienne j'aurai soin de jeter dans le Danube quelques vieux restes (s'il m'en restait) de ma vieille Robba Seria »... Il prie Ricordi de transmettre ses amitiés à toutes ses connaissances et... « si vous en trouvez l'occasion, veuillez bien aussi vous charger de mes compliments admiratifs pour le Maestro Verdi et dites lui que j'ai applaudi de tout cœur et de toutes mains, à Madrid, Lisbonne et Paris, Nabbuco et Ernani, au point de faire recommencer le Finale »...

N° 333 Lettre de Franz Liszt à Kullak, s. l. n. d. (Weimar, 1852 ?). Liszt remercie son correspondant de ses renseignements sur la question « ténoristique ». Il aura encore recours à lui lorsque la situation théâtrale le permettra et désirerait engager alors M. Krause. Il envoie à son ami le manuscrit remanié de l'étude sur la Méthode des Méthodes et le prie de demander à Schlesinger d'en faire une nouvelle édition comportant les corrections indiquées, de même pour l'Élégie du Prince Louis de Prusse. Il parle de l'édition définitive, chez Härtel, de ses 12 Études dont celle en mi mineur avait été gratifiée par Schlesinger, dans la Méthode des Méthodes, du titre de « morceau de salon ». Cette étude, écrit Liszt, fut au reste composée en hâte entre un concert le matin et un concert le soir ! Elle manquait de style et il l'a remaniée. Si Schlesinger accepte de refaire l'édition, il prie Kullak de lui dire qu'il recevra également l'instrument de la Polonaise de Weber à laquelle il a ajouté une introduction et un point d'orgue qui vous amuseront peut-être. Il parle encore de Schubert, de l'éditeur Peters, d'un catalogue thématique qu'il veut faire, de « Manfred » de Schumann qu'il doit monter en mai, etc.

UN DOCUMENT ICONOGRAPHIQUE

LE PORTRAIT SUPPOSÉ DE PIERRE ROBERT

Dans le beau livre qu'ils viennent de consacrer à *Versailles*, G. Van der Kemp et J. Levron ont reproduit le détail d'une tapisserie française, qu'ils ont légendé comme suit : *Tribune des musiciens avec Lulli.* [1]

1. Arthaud, 1957, p. 154.

Ce fragment représente en effet une tribune de fortune, sans doute démontable, qui a trouvé place au côté droit d'une torchère ou candélabre à six bougies, et qui vient s'appuyer à la naissance d'un haut pilastre plat et cannelé.

Sur cette tribune, recouverte de tentures, tapis et tapisseries timbrés aux armes de France, l'œil distingue d'une part deux instrumentistes, d'autre part sept chanteurs. A la vue d'un chevillier de basse, on devine en outre un violiste, complètement caché. Des deux instrumentistes, l'un joue de la flûte traversière, l'autre une flûte à bec ou un soprano de cornet. Des chanteurs, trois appartiennent visiblement au groupe des pages (leur taille l'apprend : ils n'ont guère plus d'une dizaine d'années), trois autres sont des professionnels ; le dernier — qui chante avec les enfants — parait petit, lourd, trapu et pourrait être un « dessus mué ». Cette formation est placée sous la direction d'un chef, qui domine la scène : celui-ci lève le bras droit et sa main gauche prend appui sur la tribune, car il tourne le dos à ceux qu'il entraîne, préoccupé sans doute soit à diriger un autre groupement que la tapisserie ne révèle pas, soit à prendre simplement contact avec celui-ci. Ce personnage porte à la main droite un rouleau de papier ; l'avant bras n'est recouvert que de la chemise, la manche de l'habit ayant été relevée jusqu'au coude. Cet habit est souple, large ; il s'évase sur le buste, de manière à laisser paraitre le chemise ; il se boutonne à hauteur du cou sur un rabat, ou collet, qui laisse passer les deux glands d'une cordelette.

Or, poursuivant notre enquête, nous avons appris que cette scène constituait un détail d'une grande tapisserie représentant *le Baptême du Dauphin de France*, Louis, né en 1661, baptisé à Saint-Germain-en-Laye le 24 mai 1668 par le cardinal Barberini, et nous avons eu la possibilité d'étudier cette pièce de près, puisqu'elle est aujourd'hui exposée dans la Salle des Gardes du Château de Versailles.

Cette tenture appartient sans doute à la série des tapisseries de l'*Histoire du Roi*, tissées aux Gobelins entre 1665 et 1678 [1] ; mais il y faut voir — ajoutent les historiens d'art — une pièce exécutée *en supplément* vers 1715 [2].

La vue d'ensemble de la tenture permet quelques constatations supplémentaires. Au centre de la scène, le jeune dauphin, âgé de sept ans, reçoit sous un dais le sacrement de baptême des mains du cardinal Barberini, grand aumônier de France, en présence du cardinal de Vendôme, légat du Pape qu'il représente à titre de parrain, en présence des grands de la Cour, devant un autel cintré, flanqué de tables

1. R.-A. WEIGERT, *la Tapisserie française*, 1956.

2. V. la description de cette pièce dans Fenaille, *Etat des Gobelins, période Louis XIV*, p. 113. V. la description de la cérémonie dans la *Gazette* du 3 avril (extrait manuscrit, Arch. Nat. O[1] 3260) et dans NABONNE (B.), *les Grandes heures de Saint-Germain-en-Laye*, 1950. La cérémonie a commencé par le *Veni Creator*.



Portrait présumé de l'Abbé Pierre ROBERT
dirigeant la musique de la Chapelle du Roi au baptême du Grand Dauphin.
Saint-Germain-en-Laye, 1668.

Carton de J. Christophe pour une Tapisserie de *l'Histoire du Roi* (Gobelins). *Château de Versailles.*

chargées d'aiguières et de vases sacrés. A main gauche, sur une estrade, ont pris place le roi, la reine et Mademoiselle de La Vallière. A main droite, un peu en retrait, la tribune des musiciens, qui nous occupe. La scène principale est comme surélevée et se développe sur deux marches recouvertes d'un somptueux tapis. On reconnait fort mal la chapelle gothique de Saint-Germain-en-Laye... Tous les visages sont empreints d'une certaine gravité ; on y relève visiblement une série de portraits. Nous apprenons de M. Coural, attaché à la Conservation de Versailles, que des croquis nombreux ont été fournis par Charles Lebrun aux ateliers des Gobelins pour la réalisation de chacune des tentures de l'*Histoire du Roi*. Un nom pourrait donc être mis sur chacun de ces ecclésiastiques, de ces dignitaires de la Cour, de ces mousquetaires, de ces pages. R. A. Weigert d'ajouter que le carton de cette pièce était dû au pinceau de Joseph Christophe.

Nous en étions là de notre enquête, lorsque M. Coural a découvert qu'il existait en fait à Versailles même deux tableaux de Christophe, représentant la scène. L'un, de petites dimensions, parait être une esquisse de la tapisserie hâtivement peinte, et en laquelle les visages des personnages ne présentent aucune individualité. L'autre, à la dimension de la tapisserie, parait en être le carton et révèle une étude poussée et objective des physionomies (on reconnait fort bien, entre autres, les portraits du roi, de Condé, du duc d'Orléans, de la reine et de Melle de La Vallière). Sur le premier tableau, le musicien, avec souplesse, semble se pencher sur la partition du soprano qui est à ses côtés. En revanche, sur le grand tableau, dans son habit noir à rabat, le musicien témoigne d'une certaine rigidité : mais, logiquement, son visage doit présenter le même caractère d'authenticité que ceux des grands de la Cour.

De ce musicien, peut-on risquer de proposer l'identité ? M. M. Van der Kemp et Levron répondent : Lulli. Les suivrons-nous dans cette affirmation ?

Même si la tapisserie n'a été exécutée aux Gobelins que plusieurs lustres après le baptême, *il n'en reste pas moins que c'est bien la scène de 1668 qui nous est ici restituée en ses moindres détails*. Or, en 1668, quel est l'état du personnel de la Chapelle royale ?

L'année s'ouvre sur la démission de l'abbé Thomas Gobert, sous-maître depuis la mort de Nicolas Formé. Les trois autres sous-maîtres, ses collègues, répondent aux noms d'Henry Du Mont, de Pierre Robert, depuis 1663, d'Expilly, depuis 1664. En cette année 1668, Du Mont et Robert dirigent la chapelle, outre leur quartier respectif, six semaines supplémentaires pour se partager le dernier quartier de Gobert, non remplacé. Ils ont à leur disposition six à huit pages, vingt-quatre chanteurs et quelques « dessus mués » qui, précise Quittard, « chantent en voix de fausset la même partie que les enfants »[1]. Ces voix sont accom-

1. H. Quittard, *Henry Du Mont*, 1906.

pagnées par l'orgue positif, la viole et des cornets, « indispensables compléments des voix de dessus qu'ils soutenaient... avec de savantes et agiles diminutions »[1]. Mais des violons interviennent parfois dans cet ensemble depuis que Veillot (1662) les a introduits en ses motets. S. Locatelli raconte même qu'en 1664 il a entendu des violons à la messe du roi à Saint-Germain. Voilà qui détruit la légende selon laquelle Lully aurait été le premier à imposer ses vingt-quatre violons à la Chapelle royale...

Lully, à cette époque, pouvait-il d'ailleurs participer de quelque manière à la direction de la musique sacrée ? Rappelons que le baladin florentin est compositeur de la musique instrumentale depuis 1653, et, pour un semestre, surintendant de la Chambre depuis 1661. Il dirige la Grande Bande, comme la Petite Bande des violons : il est donc essentiellement le représentant de la symphonie. Compositeur, acteur, il s'est en outre spécialisé, depuis vingt ans, dans le ballet, la comédie. Collaborateur de Molière en ces années 1663-1668, il excelle dans la musique de scène à Saint-Germain-en-Laye, notamment depuis que le roi s'y est installé (1666) après la mort de sa mère. Voilà qui ne saurait guère l'inciter à travailler pour la Chapelle. Ses meilleurs historiens rappellent pourtant qu'il s'essaye dans le grand motet depuis un lustre, et que son *Miserere* date de 1664. Est-ce raison suffisante pour reconnaitre Lully sur le fragment de tapisserie que nous étudions ?...

Nous le pensons d'autant moins que le baptême du dauphin eut lieu le 24 mars, c'est-à-dire durant le premier quartier, confié à Pierre Robert, et qu'aucune raison majeure ne permettait de déposséder de ses prérogatives, en une telle fête, un musicien de quatorze ans plus âgé que Lully, ancien maître de chœur de Notre-Dame de Paris, et qui plus est : prêtre...

La réalité parait plus simple. Et pour rendre hommage au génie de chacun, Louis XIV pria sans doute le Baptiste d'écrire, pour cette circonstance, un motet à deux chœurs, dont l'un — interprété par la Chambre — devait être dirigé par l'auteur, et l'autre — interprété par la Chapelle — devait être confié à Robert. Ce motet — l'histoire nous l'apprend — n'est autre que le *Plaude laetare Gallia*.

De cette supposition, nous avons trouvé une irréfutable preuve dans les vers qui suivent et que Robinet, le continuateur de Loret, adressa le 7 avril à sa correspondante :

Aux deux côtés du riche autel
Si beau qu'il n'en est point de tel
Etoyent deux tribunes dorées
Magnifiquement décorées
Pour les chers Amphions du Roy
Formans deux chœurs en noble arroy

1. *Ibid.* — Sur le grand tableau, il apparait que le second instrumentiste tient plutôt une flûte à bec qu'un cornet.

Où les sieurs Robert et Batiste,
Lesquels ont maint mauvais copiste, [1]
Ainsi que les chefs présidoient,
Id est la mesure batoyent. [2]

Les musiciens de la Chapelle et de la Chambre avaient, ce jour là, conjugué leurs efforts...

Certains s'étonneront que le baladin ait été appelé, dès cette date, à exercer ses fonctions de chef d'orchestre jusqu'au lieu saint. A ceux-là, nous signalerons que, contrairement à l'indication du cartouche qui orne et définit la tapisserie des Gobelins, ce baptême n'eut pas lieu *à la Chapelle*, mais, ainsi que le précise Robinet au début de sa lettre :

Au bourg de St Germain en Laye
Et *dans la cour du Château vieux*
Dont tout Paris est envieux.
Cette court du Royal logis
. . . .
Se trouva changée en un Temple
D'une structure sans exemple
. . . .
Un autel tout à fait superbe
. . . .
S'élevoit là pompeusement
Enfermé de hautes colonnes
Dont des dauphins et des couronnes
Faisoyent les enrichissements. [3]

Ainsi donc, la grande tenture des Gobelins, de même que les deux tableaux qui l'annoncent — le grand et le petit — nous apparaissent incomplets. Seule une gravure de R. de Hoeghe, « dessinée sur les lieux », et que l'on peut admirer de nos jours à la Bibliothèque Municipale de Saint-Germain-en-Laye [4], donne de ce baptême une vue d'ensemble plus large et qui parait complète, avec ses deux tribunes de musiciens flanquant l'autel, l'estrade où parut le roi, etc., etc. Or, la tapisserie et son carton ne reproduisent que la tribune de droite

1. Est-ce une allusion à quelque faute de copie ? Sans doute. Pourtant, les comptes de la Maison du Roi (Menus Plaisirs) nous apprennent que Lully reçut 200 livres à distribuer à ses copistes pour la circonstance. (Arch. Nat. O 1 3260).

2. *Les continuateurs de Loret*, Lettres en vers... de ROBINET, tome 3, p. 91, 1899.

3. Assistaient à ce baptême, reconnaissables sur le tapisserie, et plus encore sur le grand tableau de Christophe, la Grande Mademoiselle, la duchesse de Guise, le comte de Clermont, le prince de Conti, la princesse de Conti, remplaçant la reine d'Angleterre, marraine, Monsieur le Duc, Monsieur le Prince, Monsieur frère du roi, la gouvernante, le cardinal de Vendôme, légat du pape, les « deux Augustes Majestés sur des balcons fort ajustés »...

4. Gravure reproduite dans B. NABONNE, *op. cit.*

des musiciens, J. Christophe ayant préféré que le roi, contrairement à la réalité, lui répondît sur la gauche. Cette gravure, de même que la *Gazette* de l'époque, nous apprennent que les trompettes de la Chambre ont également participé au baptême.

Ces diverses considérations nous invitent à conclure : carton (de manière très précise), tapisserie (de manière plus floue) présentent, à droite du maître-autel, élevé au centre de la cour du Palais Vieux de Saint-Germain, une tribune située à deux mètres de hauteur, sur laquelle chanteurs et instrumentistes ont pris place, sous la direction attentive d'un chef, vu de face, qui lève le bras dans une position solennelle et conventionnelle [1].

Cet homme, revêtu des habits noirs de l'ecclésiastique du siècle, avec le rabat [2] et la haute perruque, cet homme d'une cinquantaine d'années, la figure allongée, les yeux bruns, le nez fin légèrement busqué, n'est autre, semble-t-il, que l'abbé Pierre Robert, qui devait donner sa démission en 1684 et mourir en 1699, après avoir légué à la Chapelle royale une vingtaine de grands motets qu'il reste à ressusciter : par ses fonctions et son âge, Robert était, durant le premier quartier de l'année, le premier personnage de la musique sacrée à la Cour. [3]

Norbert DUFOURCQ.

---

1. Il est probable — hypothèse de M. Coural — que le peintre Christophe a utilisé un croquis sur lequel le chef de chœur était vu de face.

2. Vérifier le contraste qui existe, notamment sur le grand tableau, entre la somptuosité des couleurs réparties sur les costumes des hauts dignitaires, sur ceux mêmes des jeunes musiciens, et le dépouillement du vêtement sombre du prêtre.

3. Nous remercions très vivement M. Coural, qui nous a grandement facilité l'étude de ces divers documents.

BIBLIOGRAPHIE

Dom M. Huglo. — Dom Luigi Agustoni. — Dom Eugène Cardine. — Abbé E. T. Moneta-Caglio. — **Fonti e Paleografia del canto ambrosiano.** — Édité par la revue *Ambrosius*, Milan, 1956, 276 p. in-8°, 17 pl., tableaux et fac-similés. (*Archivio ambrosiano*, t. VII).

Ce livre est le type même de l'information bénédictine sous son aspect le plus consciencieux ; sa présentation parfaite, si modeste dans les limites d'un simple *in-octavo*, le rend accessible et indispensable à tous les travailleurs. Il se trouvera désormais sur la table de tous les liturgistes, musicologues ou non.

Son noyau est une étude minutieuse, par les RR. PP. Huglo et Moneta-Caglio (ce dernier Président de l'Institut Pontifical ambrosien de Musique sacrée), de tous les manuscrits du rite ambrosien ; deux articles suivent. L'un, p. 161-206, par dom Agustoni, concerne la désagrégation du neume et a été publié pour la première fois dans la *Revue grégorienne*, t. XXX-XXXI, 1951-1952. Dans le second, dom Eugène Cardine, spécialiste de la notation neumatique sangallienne, étudie l'incidence de la désagrégation sur la forme rythmique des neumes (p. 209-219) ; nous reviendrons plus loin sur ce travail. Une série de tables et d'index scrupuleusement établis termine le livre.

On verra en premier le catalogue des sources (p. 4 à 110) qui, pour la première fois, met une description pratique des manuscrits ambrosiens à la portée du travailleur. Il existe en tout 263 manuscrits utilisables : quelques uns d'entre eux sont fragmentaires mais l'ensemble bien que dispersé permet les études les plus approfondies. Il existe fort peu de recueils très anciens : 21 manuscrits sans notation s'échelonnent du VIIIe au XIIIe siècle, mais la plupart sont tardifs. Contre 30 livres contenant des accents de récitation, on trouve seulement 14 sources notées en neumes, pour la plupart postérieures au Xe et même au XIe siècle. La totalité des cotes restantes représente des recueils échelonnés depuis la fin du douzième jusqu'à la fin du XVIe siècle, et notées sur lignes ; quelques unités seulement remontent au début du XIIIe siècle, une seule, à la fin du XIIe. Les quelques manuscrits neumatiques, qui, plus est, ne sont que des additions apportées fort tard à des livres préexistants, et sur des fragments restreints du texte ; il faut y voir seulement une assurance prise par un chantre pour ne pas oublier une pièce aberrante.

Une date aussi tardive des notations suivies évoque irrésistiblement la tradition médiévale des chantres exécutant par cœur tout leur répertoire, alors que les chants grégoriens paraissent avoir été confiés beaucoup plus

tôt à l'écriture neumatique (dixième siècle pour les grands livres grégoriens contre douzième pour les ambrosiens).

P. 113-136 on trouvera les conclusions des deux auteurs sur l'histoire du répertoire ambrosien et sur ses rapports avec les autres formes occidentales. On constate qu'il est usuel non seulement dans la ville même mais dans une région qui correspond exactement au diocèse de Milan (voir la carte de la p. 111) ; on en retrouve aussi des traces dans certaines cités proches (Pavie, Plaisance etc...) et, bien plus loin, jusqu'en Autriche et en Allemagne du Sud.

Le contenu du répertoire milanais est analysé avec soin. On y trouve en premier des traces byzantines sous des formes assez variées ; le répertoire gallican a lui aussi donné bien des éléments, peut-être communs, parfois, avec le rite mozarabe. Enfin les rapports avec le rite romain sont très nombreux et complexes ; ils font actuellement l'objet d'un livre, impatiemment attendu, de dom O. Heiming. P. 132 on trouvera des indications très précieuses sur la forme musicale des cadences-types milanaises qui ne se retrouvent pas au grégorien, puis des formes communes à l'un et l'autre rite. Les emprunts au rite romain sont postérieurs à la fixation des mélodies grégoriennes, et semblent provenir d'églises voisines de Milan. Il plane encore bien des incertitudes sur ces points.

Un paragraphe est consacré aux seuls hymnaires (38 manuscrits) et apporte bien des données nouvelles. Cette soigneuse recension a permis aux auteurs de constater l'identité des thèmes mélodiques des hymnes ambrosiennes avec ceux de certains livres français, aquitains ou anglais mais l'identité avec les livres cisterciens au contraire est fortement contestée. En effet, les seuls livres cisterciens antérieurs à 1134 ont pu contenir la version milanaise authentique ; la « correction » de 1134 a fait disparaître certaines pièces et modifié la mélodie de celles qui restaient en usage et, en plus, le recueil cistercien s'augmenta de textes non-milanais. Les manuscrits antérieurs à 1134 ayant disparu, l'Ordre a constamment fait usage d'un groupe d'hymnes fort différent du primitif, et, par conséquent, non-ambrosien.

Pas à pas, on voit donc s'éclairer la difficile histoire du chant milanais ; le lecteur y sera aidé par la lecture d'un petit tableau (p. 136) qui en retrace les principales étapes.

La paléographe portera son attention sur les conclusions de la troisième partie (paléographie musicale comparée). Les neumes offerts à notre curiosité (Vérone CVII-100) retiennent plusieurs caractéristiques des neumes dits français. Mais les notations sur lignes sont dissemblables entre elles ; certaines rappellent la Lorraine, d'autres l'Italie du Centre et enfin c'est Lyon que rappelle la *virga* sans crochet des livres de Muggiasca et d'Oxford (Bodl. Lit. A 4 30062). Des observations très pertinentes se rapportent à l'*oriscus*, seul ou en composition.

Les deux études de dom Agustoni et de dom Cardine, qui terminent le livre, ne se rapportent pas au chant milanais mais à la notation sangallienne. Dans la seconde, dom Cardine, comparant les textes de différentes origines, met en lumière les indications rythmiques données par la désagrégation, initiale et finale, des neumes : ces quelques pages condensées sont un bréviaire de la transcription rythmique, annoncé par l'étude plus longue de dom Agustoni.

On le voit, ce volume est d'une richesse extrême, et met à la portée des

travailleurs les renseignements les plus complets. Il faut signaler que la bibliographie est très soignée, mais que les deux auteurs de la première partie (Dom Huglo et dom Moneta-Caglio) ont modestement omis leurs propres recherches de détail, éditées, au fur et à mesure, dans la revue *Ambrosius*. Le lecteur n'aura garde de les imiter.

Solange CORBIN.

Giuseppe VECCHI, *édit.* — **Quadrivium.** Rivista di filologia e musicologia medievale. Vol. I. Bologne, 1956, 208 p. in-4°.

Des quatre études que comporte ce premier N° du *Quadrivium*, l'une est relative à l'*Invocation* de Lucain à Néron (au Moyen âge), l'autre à la *Summa de vitiis et virtutibus* de Guido Faba, et les deux dernières, de la plume de M. G. Vecchi, à la musique médiévale. Dans le « Planctus de Gui de Luxeuil » (XIe s.) M. G. V. établit le texte et l'histoire du célèbre *Hactenus tetendi(t) liram* (cf. passim) que l'auteur situe avec la plus grande vraisemblance, et d'ailleurs comme S. Van Waesberghe, vers 1031 ; des exemples en notation moderne d'après notre lat. 7211, un ms. de Santa Maria Novella de Florence et un autre du Mont Cassin, illustrent le côté purement musical de la question qui s'enrichit du Conduit de *Daniel* (Egerton, 2675). De nombreuses références, des allusions à telle ou telle œuvre, peuvent suggérer de nouveaux travaux touchant même au problème hispano-arabe (p. 28).

La seconde étude de M. G. Vecchi (p. 153 à 203) est intitulée « Sur la composition du *Pomerium* de Marchettus de Padoue et la *Brevis Compilatio* ». L'auteur fixe avec soin les dates les plus probables des deux principaux traités, le *Pomerium* vers 1324 — date très voisine de celle qui fut avancée par O. Strunk (1318-19). Les plus anciens mss. sont du XIVe siècle. Surtout, il en montre le plan, l'organisation, les sources ou au moins les attaches (Francon). Quant à la *Brevis Compilatio* qui est un résumé des choses « utiles » (p. 168) du *Pomerium*, dégagé des considérations scientifiques ou philosophiques, il en fournit non seulement le Sommaire, mais le texte intégral (p. 177 ss). d'après les mss. de Bruxelles, de Saint-Dié, et de Rome (Valliceliano B 83) avec de nombreux exemples musicaux en notation de l'époque — celle des originaux. Cette *compilatio* destinée à l'usage pratique, immédiat, publiée sur un seul ms. par de Coussemaker, est d'un intérêt capital en ce qu'elle précise et explique sur bien des points le *Pomerium* d'où elle est tirée.

Nous souhaitons longue vie à cette Revue à la fois savante et très bien présentée. Peut-être Guido Faba réapparaitra-t-il, non plus comme moraliste, mais comme philologue et styliste, ce qui intéressera davantage les musicologues. (L'article sur Lucain est en anglais, les autres en italien).

A. MACHABEY.

Dr J. Smits Van WAESBERGHE. — **Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini.** — 175 p. 165 × 235 — 4 fac-s. Ex. notés. North-Holland Publ. Cy. Amsterdam. 1957.

Ce livre renferme le texte de quatre traités latins qui sont en réalité des commentaires au *Micrologus* de Guy d'Arezzo. Ils s'échelonnent du XIIe au

XV[e] siècles. Les deux premiers d'entre eux : *Liber Argumentorum* et *Liber Specierum* ne nous sont pas tout à fait inconnus ; ils figurent en effet, dans une copie du XIII[e] s., au Ms. lat. 7211 que nous avons tous consulté, ne serait-ce que pour les dessins d'instruments anciens qu'il comporte. A. de la Fage l'avait déjà cité et, dernièrement, G. Vecchi en a extrait une mélodie notée en lettres qu'il étudie dans son *Quadrivium* à l'occasion de Guy de Luxeuil *(Hactenus tetendit liram...)*. En revanche, des deux autres traités : *Metrologus*, (p. 61 ss.) et *Commentarius anonymus* (p. 93 ss.), le premier était inconnu et le second avait été édité par Vivell en 1917, mais d'après un seul ms. inférieur à ceux que -M. V. W. a découverts et exploités.

Le *Metrologus* est d'une très grande richesse de commentaires ; il semble d'origine anglaise (la brève y est d'ailleurs souvent représentée par un losange) et « compilé », dit M. V. W., par un homme du XIII[e] s. Le plus ancien ms. est du XIV[e] s. ; une particularité de ce traité est que son auteur conteste au besoin Guy d'Arezzo (qu'il nomme Guy de Saint Maur, p. 78). Il faut rendre à l'Anonyme du Metrologus cette justice qu'il apporte des précisions et des nouveautés qu'on chercherait vainement ailleurs ; c'est ainsi qu'il énumère tous les cas de « liquescence » descendante ou ascendante sur consonnes, ainsi que les diphtongues qui peuvent y donner lieu. Des exemples notés éclairent le texte — dans une certaine mesure seulement, car ces ex. diffèrent d'un ms. à l'autre. Quelques définitions de cellules rythmiques sont intéressantes et quelques termes inédits (strictio, stremant ??) éveillent notre curiosité. Le dernier *Commentarius* suit le *Micrologus* chapitre par chapitre avec de nombreux éclaircissements de détail. Au ch. XVI, par exemple, certains mss. indiquent par leur nom les neumes successifs qui musicalisent les textes donnés en exemple par le commentateur. (... in : ANGELORUM, cum neumis : AN punctm, ,GE podatus. LO torculus resupinus, scandicus, clivis...).

Au cours du texte principal, les phrases ou même les mots venus du *Micrologus* sont en italique ; des réclames, lorsqu'elles sont nécessaires, renvoient à l'édition scientifique que M. V. W. a donnée de ce Traité il y a deux ans ; en notes, les moindres variantes relevées dans les différents mss., à propos d'un même passage.

La compétence et la rigueur de M. V. W. n'ont plus besoin d'être soulignées et nous dispensent d'insister sur l'intérêt qui s'attache pour les médiévistes à la publication diplomatique de ces traités grâce auxquels nous voyons comment on comprenait, 100 ou 200 ans après sa rédaction originale, le texte fondamental de Guy d'Arezzo.

A. MACHABEY.

G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes. Neu bearbeitet und ergänzt von Hans SPANKE, Erster Teil. Leiden, E. J. Brill, 1955.

Il n'est pas un médiéviste qui n'ait eu quelque jour à consulter la précieuse *Bibliographie des Chansonniers français des XIII[e] et XIV[e] s.* de Gaston Raynaud, et désiré voir mettre à jour ce travail monumental qui date de 1884. Le regretté Hans Spanke, dont la perte est irréparable pour la musicologie médiévale, travaillait depuis de longues années à cette tâche, et m'avait montré en 1936 les fiches qu'il accumulait dans ce but. Mises en ordre après sa mort par les soins diligents de H. Husmann, elles paraissent aujourd'hui et remplacent désormais l'ancienne édition devenue introuvable.

Ce premier volume correspond au tome II de Raynaud— le plus fréquemment utilisé. L'éditeur a eu la sagesse de conserver les numéros de l'original, référence courante des chansons dans les ouvrages d'érudition. Quand un numéro est supprimé (par exemple lorsque Raynaud, ce qui est fréquent, a pris une seconde strophe pour un incipit indépendant), la suppression est notifiée et le N° non remplacé ; les additions s'intercalent avec une lettre additive (ex. 157 a). La méthode de classement est donc conservée, et s'opère comme précédemment, d'après les rimes, ce qui n'est pas toujours d'un maniement très facile (on s'étonne que Gennrich, qui avait adopté le classement alphabétique au 1er tome de ses *Rondeaux*, s'y soit rallié pour le second) ; mais c'était la condition nécessaire du principe précédent.

Les sigles de mss. de Raynaud, abandonnés depuis longtemps (Pb 1 etc.) sont remplacés par les sigles usuels de Schwan-Jeanroy, et la table des auteurs, placée *in fine* chez Raynaud, reportée dans l'introduction. La liste des mss. (enfin !) précise ceux qui sont notés, tout au moins pour les grands mss. (ces indications manquent parfois pour les mss. secondaires de fin de liste).

Outre les très nombreuses additions et corrections apportées tant dans la bibliographie que dans l'inventaire, la nouveauté essentielle tient en ceci que, conformément à sa méthode, Spanke a noté, pour chaque chanson, le schéma rythmique : chaque vers est figuré par une lettre indiquant la rime et un chiffre indiquant le nombre de syllabes ; selon un procédé personnel, les rimes féminines — qui comportent une note de plus pour l'e muet — sont notées par l'indice ' : ainsi 7' signifie 7 syllabes + e muet. Selon sa méthode, qui s'est révélée très fructueuse, la comparaison de ces schémas permet d'établir des rapprochements qui, en de nombreux cas, mettent sur la voie des découvertes de *contrafacta*. Beaucoup de ces rapprochements sont indiqués ici. On sait que c'est par cette méthode, appliquée également à la lyrique latine, que Spanke a pu découvrir un grand nombre de dérivations mélodiques entre les *Versus* ou conduits d'une part, des chansons françaises d'autre part.

L'édition de Husmann a scrupuleusement respecté les notes de Spanke, quitte à les compléter ensuite : par ex. le Ms. de Soissons de Gautier de Coinci resté caché jusqu'en 1953 est d'abord décrit comme tel, ainsi qu'il l'était à la mort de Spanke ; puis sa cote actuelle à la Bibliothèque Nationale est ajoutée avec les initiales H. H.

C'est là un magnifique travail, qui force l'admiration et sera accueilli avec reconnaissance. Que quelques défaillances se soient glissées de -ci de-là reste inévitable et n'en diminue pas le mérite. Sans les avoir recherchées méthodiquement, voici quelques remarques notées au hasard : p. 19 à deux reprises, Prunière pour Prunières ; n° 35 ajouter une autre source fragmentaire signalée en appendice par Raynaud sous le n° 44 *bis*, oublié par Spanke (le pseudo 44 *bis* est une strophe de 35) ; presque tout le supplément de Raynaud (II, p. 228) semble d'ailleurs inexplicablement avoir été négligé par Spanke. N° 143 : lire *faut* (ou *falt*) la semaine, mais non *fait* (Bartsch dit *fat*) ; au n° 603, l'identité mélodique signalée avec le seul ms. Egerton existe également avec le ms. de Bruxelles (V) ; le n° 902 *a* n'est pas une chanson, mais un poème sans musique ; le n° 2130 *a*, a été rajouté à tort : c'est une pièce huguenote du XVIe s. (erreur causée sans doute par sa présence au milieu de textes du XIIIe s. dans un tableau synoptique de Gennrich, Z. f. Mw. 1929 p. 16). Les identités mélodiques sont souvent signalées sous

un numéro et non répétées sous les autres ; les exemples en sont nombreux : par ex. 1695 note simplement l'identité de structure avec 2060, 1020 et 362 *a* (présentés dans cet ordre) : il faut consulter 2060 pour trouver les identités mélodiques, et 1020 pour compléter la bibliographie musicale. Certaines notes de renvoi abrégées (par ex. n° 1274 *a*) devaient certainement, dans la pensée de l'auteur, être développées pour l'édition définitive. De même certaines explications d'abréviations manquent de clarté : par ex. BM, souvent employé, ou le procédé de présentation de la table des auteurs : j'ai cru comprendre que le retour en arrière des n[os] après point et virgule, concernait les pièces dont l'attribution variait d'un ms. à l'autre, mais je n'en suis pas sûr, et je ne sais ce que signifie le signe ° placé après certains numéros. Certains renvois eussent rendu service : par ex. La Chièvre de Reins ne se trouve qu'à la suite de Robert de Reins ; il faut, pour le trouver connaitre déjà l'identité ; le Comte de Bretagne (Li Cuens) ne se trouve que sous la graphie fautive de Keu ; etc. La table de Raynaud était parfois plus rationnelle.

Encore une fois, et même si un examen méthodique devait augmenter le nombre de ces remarques, ce sont là vétilles, eu égard à l'importance et à la qualité de cet ouvrage. La préface annonce deux autres tomes d'explications et de classifications diverses. On les attend avec confiance.

Jacques CHAILLEY.

La Renaissance dans les Provinces du Nord (Picardie-Artois-Flandres-Brabant-Hainaut). [Entretiens d'Arras, 17-20 juin 1954]. Études réunies et présentées par François Lesure. — Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956. 1 vol. in-4°, 219 p. et 5 pl.

Les études réunies dans ce volume se centrent sur une région divisée aujourd'hui entre la France et la Belgique, et correspondent à la période 1480-1540. Plus de la moitié d'entre elles intéressent directement la musique et son histoire, mais, selon les vœux de M. Raymond Lebègue, la collaboration de spécialistes de disciplines diverses a permis « d'ouvrir quelques pistes, et de procéder à des échanges de vues fructueux ». Le caractère spécialisé des contributions musicologiques, et l'autorité bien connue de leurs auteurs justifie peut-être notre compte rendu purement analytique et dont le seul but est de résumer brièvement le contenu de chaque article, tout en signalant la qualité de l'ensemble et le tour d'horizon renouvelé qui peut être obtenu grâce à cette coopération de tout le « chœur des Muses ».

P. 11-17 Albert van der Linden : *Comment désigner la nationalité des artistes des provinces du Nord à l'époque de la Renaissance.* En s'appuyant sur de nombreux témoignages diplomatiques, cette communication propose de maintenir la dénomination traditionnelle (artistes des *anciens Pays Bas*, école *néerlandaise*) en face des appellations soutenues par M[me] Clercx (« musiciens flamands, hennuyers, brabançons, liégeois, etc. ») et dom Joseph Kreps (« musiciens belges » ; voir plus bas). Ce délicat problème de terminologie n'est que la conséquence d'une prise de conscience nationale qui vient d'assez loin, des environs de 1830 (cf., par exemple, les *Quelques idées sur l'usage obligé de la langue dite nationale au royaume des Pays-Bas, par un Belge, ami de la vérité* [Joseph Defrenne]. Bruxelles, chez tous les marchands de nouveautés, octobre 1829). Une note de l'éditeur ajoute les dernières contributions bibliographiques de la musicologie sur ce sujet.

P. 19-25 Charles van den Borren : *Musicologie et géographie*. L'auteur entreprend, au sujet des musiciens des Provinces du Nord, l'étude des toponymes qui, devenant anthroponymes, mettent en lumière « un problème de migration fort attachant, non seulement au point de vue de l'histoire de la musique, mais encore de l'histoire tout court ». Bien que musicologie et géographie soient « deux termes qui paraissent, à première vue, ne pouvoir s'accoupler que par un simple artifice d'esprit », M. Van der Borren espère, avec cette étude, « avoir montré qu'aucune science — et la musicologie en est une — ne peut avoir la prétention de se passer d'auxiliaires ».

P. 27-49 Anne-Marie Bautier-Regnier : *L'édition musicale italienne et les musiciens d'Outremonts au XVI*e *siècle*. Cette étude porte sur le nombre des musiciens du Nord représentés dans les éditions italiennes de 1501 à 1563 ; et la dénomination « musiciens d'Outremonts » a été choisie comme la seule qui « paraît répondre à la complexité des origines, tout comme celle de *draps d'Outremonts* avait été adoptée par les marchands italiens du Moyen-Age pour définir des produits de l'industrie étrangère, spécialement celle du Nord de la France et de la Belgique actuelle ». L'auteur de cette importante communication divise cette période en deux : le temps de Petrucci et de ses émules et successeurs (Andrea Antico, Jacopo Giunta, les frères Dorico), 1501-1535 ; et celui des Scotto et de Gardane, 1535-1563. Dans le premier laps, d'après les éditions de Petrucci qui réunissent des compositeurs de diverses régions, « seuls les musiciens installés en Italie même domineront l'édition italienne ». La deuxième période marque un redressement de l'activité éditoriale musicale en Italie ; elle peut être subdivisée en divers moments consécutifs, de dix années chacun : dans le premier les madrigalistes d'Outremonts triomphent, dans le second ils sont rejoints par les musiciens italiens ; ceux-ci dominent dans la période suivante, jusqu'à la disparition à peu près complète des musiciens étrangers : « Ainsi l'édition musicale italienne a commencé par la publication de 1501 à 1504 par Petrucci d'un ensemble de quinze ouvrages où seuls apparaissent des musiciens d'Outremonts. A la fin du siècle surnagent seuls quelques noms d'artistes du Nord. Une lente évolution a donc bouleversé totalement la situation ». Quatre graphiques complètent les analyses très détaillées du texte (pages 47- 49).

P. 51-61 Nanie Bridgman : *Les échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Philippe le Beau et de Charles-Quint*. La question des influences réciproques de l'Espagne et les Pays-Bas avait été déjà posée vers la fin du siècle dernier (un seul exemple : la brochure du Chanoine Deshaines : *L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique dans les Pays-Bas ?* Lille, impr. L. Danel, 1880). L'article de Mme Bridgman signale que les échanges, en matière de musique, ne se sont exercés que dans un seul sens, « des Pays-Bas vers l'Espagne ». Les musiciens flamands qui vécurent en Espagne ne montrent pas de traces manifestes d'influence espagnole, et « bien peu de pièces espagnoles figurent dans les collections imprimées hors de la Péninsule ». Des causes sociales, ou même psychologiques, peuvent expliquer cette situation ; et la conclusion à peu près sûre qu'on peut tirer de cette influence unilatérale est que « l'Espagne a su conserver... ce que les Flamands n'ont su apprendre ».

P. 63-69 Paule Chaillon : *Les musiciens du Nord à la cour de Louis XII*. Le règne de Louis XII se situant entre la parution de l'*Odecathon* de Petrucci et les premières éditions d'Attaingnant, il est intéressant d'examiner la

situation de la musique profane à la cour de France pendant cette période si décisive. Anne de Bretagne remplit à cet égard un rôle important, et son mécénat contribue puissamment à réunir à la cour nombre de musiciens. Or, ces musiciens sont tous des artistes du Nord, c'est-à-dire « non seulement des musiciens dont le lieu de naissance se situe dans les Flandres, le Hainaut ou l'Artois, mais également ceux dont l'éducation musicale s'est faite dans les différents foyers artistiques du Nord, que ce soit à la cour de Philippe le Beau ou dans les maîtrises de Cambrai ou de Saint-Quentin » : Prioris, Antoine le Riche, Jean Braconnier, Antoine de Févin, Jean Mouton, Josquin des Prés. Leur œuvre profane, quoique sans grande originalité, est néanmoins typiquement française. « Ainsi, pour conclure, il semble qu'il soit permis de dire que plus que le lieu de naissance des musiciens ce qui importe pour l'esthétique musicale c'est le milieu social et historique dans lequel les éléments du style nouveau prennent forme ».

P. 169-195 Dom Joseph Kreps : *Le mécènat à la cour de Bruxelles (*1430-1559*)*. Entre l'arrivée de Philippe le Bon (ou Philippe II en Brabant) et le départ de Philippe II d'Espagne (ou Philippe III en Brabant) le mécènat de la cour de Bruxelles marque la période de la plus grande splendeur artistique des Pays-Bas. Tinctoris, Josquin des Prés, Erasme et Roland de Lassus y séjournent ; Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, Marie de Hongrie et Ferdinand Ier veillent sur ce foyer de musique et d'humanisme centré à Bruxelles. Le nom du pays — Belgique — et l'adjectif de nationalité qui en dérive — belge — doivent donc être les termes « obvies et adéquats » pour dénommer cette école et les musiciens qui la composent.

P. 197-206 G. Thibault : *Le concert instrumental dans l'art flamand au XVe siècle et au début du XVIe*. « A-t-on le droit de parler de *concert instrumental* » à cette époque ? En comparant les renseignements fournis par les arts plastiques avec les sources littéraires, on peut avoir une vision plus exacte des ensembles instrumentaux et de leurs possibilités sonores. Cette communication, qui tâche « de trouver un fil conducteur pour mettre un peu d'ordre dans ces images nombreuses et diverses », fait entrevoir d'intéressantes perspectives dans ce domaine.

Daniel Devoto.

Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz. — La Habana, 1955-1956. 2 vol., 1323 pp.

Ces mélanges, qui fêtent les soixante années de la première publication du maître de l'ethnographie cubaine, contiennent des études littéraires, historiques, linguistiques, économiques, juridiques, folkloriques : bref, qui appartiennent à tous les champs que l'activité sans égal de Fernando Ortiz a fréquentés. La musicologie ne pouvait pas être absente dans un hommage dédié à l'auteur de *Los instrumentos de la música afrocubana* ; voici donc un bref compte rendu des contributions apportées à ces mélanges par des spécialistes de divers pays.

Pp. 63-80. Joan Amades Gelats : *Ritos primitivos de siembra*. Dans le rituel catalan des semailles (en particulier dans les danses qui figurent le miracle de San Isidro, patron des laboureurs) transparaissent des rites de fécondation très anciens. Quelques illustrations (photographies de danseurs, gravures anciennes, diagrammes choréographiques) complètent cet aperçu qu'on voudrait — en raison de son grand intérêt — plus développé.

Pp. 829-836 (et pl. h. texte). Hans Hickmann : *L'essor de la musique sous l'ancien empire de l'Égypte pharaonique* (2778-2423 *av. J. C.*). Ce savant archéologue fait ici le point de nos connaissances sur la musique égyptienne de cette période. Il en signale les instruments (double clarinette, flûte longue, trompette — quoique assez rare — harpe cintrée et, naturellement, une riche percussion ; clarinette et sistres y figurent déjà), les catégories (liturgique et profane ; danses et musique populaire), les interprètes (flutistes, chanteurs ; Hekenou, « le premier harpiste de l'histoire de la musique »). Particulièrement intéressante est la note 10, sur la lumière que certains instruments afrocubains pourraient jeter sur des instruments égyptiens fragmentaires et non encore identifiés.

Pp. 879-918. Mieczyslav Kolinski : *The structure of melodic mouvement. A new method of analysis*. Cette nouvelle méthode propose une algèbre analytique dont les nombreux schémas (12 ex. notés sur portée contre 146 diagrammes) peuvent figurer toutes les formes basiques des mouvements de la mélodie. Chaque type de montée ou de descente et leurs combinaisons y sont représentées et dénommées avec une nomenclature aussi riche que rigoureuse. Cette approche qualitative est complétée par l'étude des « formules de niveau » (c'est-à-dire, les relations entre le son initial, le son final et les extrêmes de l'ambitus de la mélodie donnée) ; un tableau donne le résumé des « formules de niveau » procédant de quelques milliers de mélodies folkloriques européennes. L'article finit par l'analyse détaillée de quatre mélodies de différents continents (une mélodie des Indiens Kwakiutl de l'Amérique du Nord, une chanson religieuse du Dahomey, une chanson festivale japonaise et une berceuse française). L'auteur signale que sa méthode n'est qu'une partie d'une façon plus générale d'envisager l'analyse ethno-musicologique, laquelle servira à déterminer les caractéristiques des styles musicaux des différentes cultures, et aussi à établir les éléments universaux et, partant, essentiels de la structure musicale.

Pp. 1093-1111 (et 4 pl.). Vicente T. Mendoza : *Algo del folklore negro en México*. On estime que vers le milieu du XVIe s. il y avait au Mexique environ 20.000 noirs ; à la suite d'un long soulèvement, quelques-uns s'établirent librement à San Lorenzo de los Negros (aujourd'hui San Lorenzo de Cerralvo). Les nombreux croisements finirent par absorber les gens de couleur, mais celles-ci ont laissé des traces dans le folklore ; les plus notables sont les *Danzas de negros*, dansées par une quinzaine de personnages costumés et comportant divers épisodes (le plus typique est celui du Caporal mordu par une couleuvre). Le *Chucumbé*, le *sacamandú*, et différents *sones* montrent aussi l'influence de la musique nègre ; et cela sans tenir compte des danses importées de Cuba. L'article finit par une série de notes sur les croyances et les superstitions d'origine africaine au Mexique.

Pp. 1143-1162 (avec 2 pl.). Sebastián de la Nuez Caballero : *Instrumentos musicales populares en las Islas Canarias*. Avec beaucoup de prolixité, et après avoir passé en revue les relations historiques du pays, ses danses et chansons, et la classification des instruments (sa seule source dans ce domaine est la traduction espagnole du dictionnaire de Michel Brenet), l'auteur énumère les instruments typiques des Canaries : à côté de la *bandurria*, la guitare, le luth, le *timple* ou *contro*, le *requinto*, la flûte, le tambour de basque et les castagnettes, tous suffisamment connus, on trouve : la *guajira* (à archet), le *bucio* (sorte de conque) et la percussion autochtone : *tafuriaste* (tambour), *rasqueta* (bois frappé), *huesera* ou *raspado* (os raclés). Une biblio-

graphie (aussi touffue que le texte) réunit néanmoins une dizaine d'articles sur le folklore musical des îles [1].

Pp. 1163-1172. Néstor R. Ortiz Oderigo : *El « Calypso », expresión musical de los negros de Trinidad.* De souche africaine, à l'égal des danses nommées *Camboulay* et *Calenda*, le *Calypso* est un genre de chanson narrative qui glose les faits-divers et la politique internationale, et dont le caractère est plus jovial, moins pathétique que celui du folklore afroaméricain des États-Unis ou du Brésil. On la chantait en s'accompagnant du *bangee* (série de bouteilles plus ou moins remplies d'eau et frappées avec une cuillère). Divers instruments, dont le *tub* (issu de l'*earth bow* africain) s'unirent pour rythmer le *calypso* ; ainsi naquirent les *steei bands* ou petits orchestres d'instruments de fabrication domestique, qui ont délogé les instruments européens dans l'accompagnement de ces mélodies.

Pp. 1189-1201 (avec 2 pl.). H. Pepper : *Notes sur une sanza d'Afrique Équatoriale.* L'enquête a été menée dans le village de Nkoyi-Mabaya, à quelque trente kilomètres de Brazzaville, où habite une famille de luthiers qui fabrique exclusivement des *sanzi* (instruments à lamelles de fer ou de rotin avec résonateurs de différents matériaux). Procès de fabrication (« Je mesure avec mes yeux », dit l'artisan lorsqu'on lui demande s'il utilise un instrument de mesure quelconque), accordages, nomenclature, chansons et dialogue avec le luthier reproduits d'après leur enregistrement sur bande magnétique, donnent à cet article un extraordinaire intérêt.

Daniel DEVOTO.

Jurij ARBATSKIJ. — **Etjudy po istorii russkoj muzyki.** — New-York, izd. imeni Čehova, 1956. in-8°, 414 p.

L'analyse d'un ouvrage étranger pour un lecteur incapable de le lire lui-même a deux objectifs : apprendre à ce lecteur si le livre a de l'intérêt en soi ; lui dire surtout s'il a de l'intérêt pour lui et si, par conséquent, il vaut la peine d'être traduit dans sa langue. Aussi curieux que cela paraisse, nous pensons, après une lecture attentive du travail de M. Arbatskij, devoir répondre par la négative à la première de ces questions et donner une réponse plus nuancée à la seconde.

L'auteur de ces *Essais sur l'histoire de la musique russe* a eu la malencontreuse idée de les publier en russe. Un slaviste un peu au courant du problème ne trouve dans son étude qu'une série de citations et d'allusions qu'il connait de longue date enrobées de considérations générales, souvent pertinentes, d'autres fois tout à fait discutables. La musique et son histoire n'y interviennent que d'une façon très lointaine. Que nous importe de constater une nouvelle fois avec l'auteur, qu' « il ne suffit pas d'examiner la

---

1. Un article de Gerhard ROHLFS, *Contribución al estudio de los ganchismos en las Islas Canarias*, admet les noms *tafuriaste* et *guinso* [autre espèce de tambour] sur la foi — un peu suspecte — de J. Álvarez Delgado, érudit local, mais il signale que ces mots sont inconnus à ses informants de Gran Canaria, La Palma, Gomera, Hierro et Fuerteventura (*Revista de Filología Española*, XXXVIII : 93 et 97, 1954). La contribution de La Nuez Caballero à la *Miscelánea Ortiz* montre qu'il peut ne pas s'agir d'instruments imaginaires.

période toute récente de son histoire pour se faire une idée de l'héritage musical russe » (p. 11), qu' « il est indéniable, que la musique et les instruments musicaux étaient connus en Russie depuis longtemps » (p. 26), que « pour étudier la musique d'un point de vue historique, il faudrait en posséder au moins quelques fragments » (p. 152), qu' « au début du 18e s. l'importation de la musique étrangère, italienne et allemande, en Russie avait atteint des limites jusqu'alors inconnues » (pp. 220-221), qu' « avant l'apparition de Glinka, la musique russe avait un caractère pauvre et provincial » (p. 250), etc..., etc. C'est évidemment autre chose que nous cherchons dans une œuvre dont le sujet est la musique : avant tout, l'histoire de ses manifestations, l'inventaire de ses matériaux, l'analyse aussi bien de ses formes, que des origines et de l'évolution de son style. Et nous déplorons vivement la décision de M. Arbatskij (cf. pp. 15-16) de nous offrir ses considérations, plutôt que de livrer sous une forme ou une autre, le contenu brut des « archives secrètes (?) des sources musicales russes authentiques » (*ib.*), qu'il a eu la chance d'examiner de très près à Prague, dont il a pris copie, copie qu'il dit posséder encore (*ib.*).

M. Arbatskij donne dans sa bibliographie l'énumération — totale ou partielle, il ne le dit pas — des titres des documents que ces « archives » contenaient et qui ont disparu depuis, paraît-il. A en juger d'après ces titres seuls, ces « archives » devaient constituer un ensemble remarquablement vaste de textes, de documents de première main, d'analyse et d'études embrassant toutes les périodes de l'histoire musicale russe. En les perdant, nous avons perdu une occasion unique de nous instruire.

Ce qui nous laisse sceptique cependant, c'est l'impossibilité de définir exactement dans quelle mesure l'auteur a profité lui-même de ces richesses inattendues. Peut-être en trouvons-nous quand même quelques traces dans son désir évident d'élargir le cadre de ces *Essais*, de faire appel, pour mieux situer son sujet, à l'archéologie, à l'histoire, à l'histoire religieuse, à l'histoire sociale de la Russie ; à la mythologie et au folklore surtout. Si, en fin de compte, ces *Essais* n'apprennent strictement rien à un historien de la musique russe, qui sait ? traduits en français, en anglais ou en allemand, fourniraient-ils peut-être à un lecteur incapable de lire le russe des faits, des aperçus et un climat qu'il aurait de la peine à trouver dans une encyclopédie ou dans un dictionnaire.

Une dernière remarque, celle concernant la thèse de l'ouvrage. L'auteur est un folkloriste convaincu. Il voudrait pouvoir trouver dans certaines chansons populaires russes enregistrées de nos jours (XIXe et XXe ss.) assez d'éléments — qui nous manquent totalement par ailleurs — pour bâtir une histoire de la musique des Scythes, des Slaves et des Russes. Il voudrait pouvoir biffer de l'histoire de la musique russe toute la période, toute la partie, qui se placent sous le signe des influences diverses : byzantines, asiatiques, occidentales. Enfin, il voudrait régénérer la musique russe contemporaine par les lois de la polyphonie populaire, à l'aide des principes de l'improvisation collective. Or, pour tenter de résoudre ces problèmes, dont le premier nous paraît insoluble et les deux autres historiquement absurdes, il faudrait d'autres éléments, d'autres sources, d'autres arguments, et surtout une autre forme que ces « Essais ».

V. Fédorov.

GHISLANZONI (Alberto). — **Luigi Rossi, Biografia e analisi delle opera.** — Rome, Milan, Bocca, 324 p., 8 planches hors-texte, 1954.

Il n'est peut être pas trop tard pour signaler un maître livre qui entendait célébrer la mémoire d'un maître musicien, à l'occasion du troisième centenaire de sa mort : 1653. Tour à tour A. Wotquenne, H. Prunières, A. Cametti, après R. Rolland, Riemann, ont attiré l'attention des historiens de la musique sur l'étrange destinée de ce Luigi Rossi, né à Torremaggiore, mort à Rome, après avoir effectué un voyage à Florence, un autre à Bologne, et avoir par deux fois séjourné à Paris, attiré par Mazarin et Anne d'Autriche (1647 ; 1648-1649). A. Ghislanzoni a eu le mérite de compléter les recherches de ses prédécesseurs dans les archives italiennes (la musique de M. A. Borghèse à Rome), de découvrir des œuvres nouvelles, et par l'analyse formelle, thématique ou harmonique de certaines d'entre elles, de mettre en pleine lumière le message de ce « Romain » qui vit au temps de Frescobaldi, qui n'ignore rien des dernières conquêtes de Monteverdi et qui a su faire lever au XVII[e] s. une école romaine, tout en stimulant la muse de plusieurs artistes italiens et en donnant à la musique française une impulsion dont se souviendront un Charpentier, un Delalande, un Couperin. Rien n'est oublié de ce qui touche notre pays et les sources sont passées au crible avec, puis derrière Prunières. En appendice, Ghislanzoni cite en leur intégralité toutes ses pièces justificatives. A les lire seulement, les musicologues auraient déjà saisi l'importance de ce travail. Mais là n'est pas le point culminant de l'ouvrage. Il est dans la musique, la musique elle-même. Car non seulement l'auteur a donné le catalogue thématique des trois cent quatre-vingt huit canzone, airs, cantates à une, deux ou trois voix de son héros (avec maintes références), mais il a multiplié les exemples pour les oratorios, pièces ou opéras qu'il analyse : *Il palazzo incantato* ; *Gioseppe figlio di Giacobbe* ; *Oratorio per la settimana santa* ; *Oratorio santa Catarina alla rota* ; *la Cecita* ; *la Predica del sole* ; *Il peccator pentito* ; *l'Orfeo* (55 exemples). Grâce à cette profusion de textes musicaux, Rossi apparait dans toute sa grandeur : récitatif romain, madrigal vénitien à cinq voix, grands chœurs déclamés, ariette cursive, ariette comique, ariette fleurie, air sur basse chromatique, canzone fuguée, notre musicien n'ignore aucune des ressources du langage musical de l'heure. Dans un dernier chapitre, Ghislanzoni s'efforce de déterminer l'influence de Rossi sur l'école italienne (Carissimi, Cavalli, Cesti, Provenzale, etc.), sur l'école française (d'Assoucy, P. de La Barre, Lulli, Nyert, Bacilly), et sur l'école anglaise. Voici donc un modèle de biographie, conçue avec intelligence et goût, rédigée par un savant que double un musicien. On regrette l'absence d'un index général, et d'une bibliographie critique.

Norbert DUFOURCQ.

Robert CAILLET. — **Les Vêpres de Saint-Siffrein à Carpentras**, Cavaillon, Mistral.

Robert Caillet, conservateur honoraire de la Bibliothèque Inguimbertine à Carpentras — dont il fut longtemps le très actif conservateur — a eu l'heureuse idée de rééditer, revu et augmenté, un opuscule consacré aux *Vêpres de Saint-Siffrein à Carpentras*. La première édition (1927) écrite en

langue provençale, ne pouvait toucher qu'un public restreint, tandis que la nouvelle édition met en regard texte provençal et texte français. Grand érudit, R. Caillet connaît tout ce qui touche à sa ville natale ; musicien et musicologue il a consacré une forte étude à Elzéar Genet dit « Il Carpentrasso », compositeur contemporain de Palestrina. *Les Vêpres de Saint-Siffrein* font revivre, dans la première partie, la grande époque de Carpentras du temps des papes et la tradition qui s'établit dès lors jusqu'à nos jours de la fameuse cérémonie des Vêpres, les 26 et 27 novembre. La seconde partie est consacrée à la musique exécutée au cours de la cérémonie. Cette musique varie selon le goût des époques successives. Il est intéressant de noter que le grand motet de M-R de la Lande *Dixit Dominum* y est exécuté chaque année dès la première moitié du XVIIIe siècle et l'est encore de nos jours. Quelques pages concernant l'iconographie de Saint-Siffrein terminent heureusement cette étude [1].

R. VIOLLIER.

Donald H. BOALCH. — **Makers of the harpsichord and clavichord 1440 to 1840.** — Un vol. in-4° XXV-170 p., 32 planches h. t. similigravure, Londres, G. Ronald — 3 guinées.

L'auteur est parti d'une série de recherches faites sur les Kirkman et les Schudi. Il a élargi peu à peu sa documentation, accumulé les fiches, mis en ordre les renseignements, dressé une bibliographie, finalement rédigé un dictionnaire. Car il s'agit bien, somme toute, d'un Dictionnaire des facteurs de clavecins, d'épinettes, de clavicordes et de pianoforte en Occident depuis le XIVe jusqu'au milieu du XIXe s. Donald H. Boalch ne s'est pas arrêté aux seuls renseignements d'ordre bibliographique : il a recherché et catalogué les instruments eux-mêmes, établi un inventaire des clavecins qui restent dans le monde. On devine l'étendue de cette investigation et la persévérance dont il a fait preuve pour accumuler tant de précieux renseignements. Collections publiques, mais aussi collections privées ont été mises à contribution par l'auteur qui a frappé à bien des portes, s'est fait adresser maintes photographies, a déchiffré maintes inscriptions. Finalement il a procédé à un classement : Paris, Venise, Rome, Londres, Nuremberg... ce qui lui permet de présenter un tableau du clavecin qui se peut lire soit verticalement soit horizontalement.

Voici le programme qu'il a suivi : liste des illustrations ; liste des abréviations employées ; liste des collections d'instruments de musique comportant un ou plusieurs clavecins ; liste alphabétique des facteurs ; classement des mêmes facteurs par pays ; liste des virginals qui subsistent en Angleterre ; liste des clavecins à trois claviers qui demeurent (il y en a une douzaine) ; liste des apprentis facteurs anglais ; glossaire des termes techniques ; bibliographie (130 volumes ou publications cités).

---

1. N. D. L. R. Au moment de mettre sous presse nous apprenons la mort de Robert Caillet survenue le 16 mars 1957. Il était l'un de ceux qui, en province, montrèrent un vif intérêt pour l'histoire de la musique. Il avait publié en 1901 le *Catalogue de la Collection musicale J. B. Laurens* de la Bibliothèque de Carpentras.

Devant une telle somme, il parait bien téméraire de présenter quelques observations. Les musicologues français s'étonneront de la méthode suivie par l'auteur anglais. Toutes les références renvoient à des imprimés. Il n'est pas question de sources d'information manuscrites. Pourquoi ? L'Angleterre doit être, en ce domaine, aussi riche que la France et l'Italie... Des documents d'archives inédits eussent été les bienvenus, et de nouveaux noms eussent alors apparu... De même l'auteur semble ignorer l'épinette, signée Hans Ruckers et datée de 1583, qui était hier à Lausanne et qui enrichit aujourd'hui à Paris la collection Meyer : c'est une des plus somptueuses que nous connaissions. Il en faudra quelque jour donner ici même une description.

Bien entendu, c'est à la découverte de la facture française... que nous avons été en ce volume. Donald H. Boalch la connaît à travers l'*Harmonie universelle* de Mersenne, les articles scientifiques de F. Lesure, les notes de Bricqueville et le volume de Constant Pierre [1]. Sur huit cent vingt facteurs de clavecin cités, il en trouve de cent à cent cinquante pour la France, suivant que l'on donne à notre pays ou qu'on lui retire tel ou tel de ces artisans qui travaillaient à nos frontières. Les grandes familles ici représentées sont les Belamy, Lorillart, Denis, Blanchet, Taskin. Paris et Lyon tiennent la tête de la facture du clavecin. Le plus ancien artisan cité pour notre pays est un certain Perrot de la fin du XIVe s., qui fabrique des échiquiers. Aucun nom n'est fourni pour le XVe s. ; car je ne pense pas, après avoir lu le traité d'Henri Arnaut de Zwolle, que cet astronome des Ducs de Bourgogne doive être tenu lui-même pour un épinetier. Ses descriptions d'orgues, de *clavisimbalum*, de *dulce melos* ou d'échiquiers, il les demande à des ouvriers d'art qui travaillent à Dijon pour la Cour... Donald H. Boalch n'est guère plus riche pour le XVIe s. Le XVIIe s. est surtout représenté par les Denis : nous avons dit ici même [2] l'erreur que l'auteur a commise à leur sujet. Le *Traité de l'accord de l'Espinette* a été rédigé en 1650 par le facteur de clavecin Jean Denis qui est mort en 1672, laissant trois fils Jean, Louis, et Philippe. Pierre de la Barre, le musicien du roi, ne doit pas être tenu pour un facteur. S'il a donné des plans pour construire en 1648 un clavecin à deux claviers, il s'est adressé à un maître épinetier ; rappelons que dès 1637 [3] il avait fait établir de même par Valéran de Héman un clavecin « organisé »... Sur les Lefebvre de Rouen, l'auteur aurait pu trouver des renseignements dans nos *Documents inédits* [4]. Charles et Jean-Baptiste n'étaient pas fils de Nicolas, mais de Clément Ier (lui-même fils de Nicolas). Quant à Nicolas II, il nous apparait bien devoir se confondre avec Nicolas-Jean-Baptiste qui a été le plus grand facteur français du XVIIIe (1706-1784)... Sur Moucherel il y aurait lieu de citer encore la notice que lui consacre P. de Fleury en son *Dictionnaire* [5]. Pour avoir découvert nombre d'épinetiers au XVIIIe s., le travail de D. Boalch nous donnerait à penser que le siècle de Louis XV a connu plus de fabricants en France que le siècle de Louis XIV. On doute que ce soit là l'expression de la réalité. Le XVIIIe s. a vu disparaître l'instru-

---

1. Il semble ignorer à Paris la collection de Bousquet, de même qu'il ne paraît pas connaître le beau Rückers du château de Villebon.

2. Voir no précédent.

3. *Remarques sur le clavier dans la première moitié du XVIIe s.* in *La musique instrumentale de la Renaissance*, 1955, p. 269.

4. *Documents inédits relatifs à l'orgue français*, 1934, pp. 354-398.

5. *Dictionnaire biographique des facteurs d'orgue*, 1926.

ment, et son déclin commence de sonner dès 1730-1740 à l'heure où le pianoforte de Marius se pose en concurrent... A la même heure, les Chiquelier, — facteurs du roi et gardes des clavecins de la Cour — méritaient peut-être mieux que les maigres lignes qui leur sont consacrées !

Ce ne sont là que broutilles, et ces remarques ne sauraient rien retirer à un travail qui a exigé une telle documentation, une telle patience, une telle curiosité d'esprit. Ces facteurs, derrière leurs tables, leurs cordes, leurs claviers, leurs outils, ils évoquent tout un monde : celui de la musique, celui des salons, celui des artistes qui les jouent, celui des formes musicales qu'ils ont fait naître, des éléments d'écriture, des habitudes de « penser » dont ils sont les premiers responsables. A l'heure où le disque ressuscite le clavecin de Frescobaldi, de Sweelinck, de J. Bull, de Couperin, de Rameau, de Scarlatti, de Bach, il est heureux qu'un hommage soit rendu aux modestes artistes qui ont façonné... puis posé des touches d'ivoire et d'ébène sous leurs mains ! [1]

N. Dufourcq.

Thérèse Marix-Spire. — **Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand, 1804-1838.** Paris, Nouvelles éditions latines, 1955. 1 vol. in-8°, 710 p., pl. h. t.

Un ouvrage de pareilles dimensions, d'une telle densité, appelle toujours le respect. Fruit d'innombrables recherches et lectures, dont profitera quiconque s'intéresse à l'histoire musicale ou littéraire du XIXe siècle. Le livre sera autant pillé que discuté ; il l'était avant même sa publication. Ainsi le veut un sujet sur lequel on s'est penché près de vingt années ; qu'on déborde, faisant des incursions de tous côtés, mettant à portée d'autrui quantité de documents, de citations, d'indications bibliographiques ; qu'on surfait inévitablement, l'ayant d'abord inventé, et peu à peu fortifié d'arguments, qui ne sauraient être de valeur égale. Mais ici je ne vois personne qui puisse juger en toute impartialité, chacun suivant son fil et le grossissant à sa manière. La chaleur avec laquelle Thérèse Marix-Spire défend George Sand nous assure au moins que ce qui peut être dit en faveur du rôle joué par cet écrivain a été entièrement exprimé. S'il reste à retrancher de ce rôle, on prendra garde, voulant dégonfler un mythe, de n'en regonfler un autre. Déjà l'auteur prête à la critique, accordant aux poètes et artistes romantiques le goût ou l'intelligence de la musique, pour les refuser aussitôt aux symbolistes. Autant nier, et là suivrai-je mon propre fil, que Debussy ait jamais existé.

Ce volume constitue seulement un premier tome ; lorsqu'il s'achève, la vie littéraire de George Sand a moins de dix années — les plus mal connues, comme le montrent tant de découvertes. La romancière n'a pas plus écrit la *Mare au diable* ou la *Petite Fadette* que son chef d'œuvre, l'*Histoire de ma vie* ; la liaison avec Chopin va commencer. La thèse soutenue éloquemment par l'auteur ne bénéficie point de ce qu'apporteraient les œuvres de la maturité, les plus indiscutables, où, pour le sujet qui nous occupe, les relations

1. Parmi les illustrations, on s'étonne de ne trouver qu'*un* clavecin français : un Taskin, alors que plusieurs épinettes existent au Musée du Conservatoire.

avec l'art, avec la musique, plus discrètes, sont aussi le plus fructueuses. Musicienne, artiste, George Sand l'était sûrement ; je ne reproduirai pas ici, et à regret, les preuves qu'en donne Marix-Spire ; cependant c'est en mettant quelque distance entre elle et le remuement de la ville, du monde, du milieu littéraire, en s'éloignant, dans l'espace comme dans le temps, que Sand a tiré parti de tous ses dons. Je ne crois pas suivre un nouveau fil en disant que c'est en matière de folklore que la romancière, la musicienne, s'est exprimée le plus originalement. De ce qu'elle a peint de la vie paysanne l'on établirait un recueil de pages choisies, offrant la double qualité d'être d'un parfait observateur et d'un grand écrivain. On trouve jusqu'à de la préhistoire dans le *Marquis de Villemer*, avant que les préhistoriens aient été bien assurés de la chose ; Sand se place ici aux côtés de Gœthe parmi les devanciers. Thérèse Marix-Spire insiste sur « la position absolument originale de George Sand en face de la musique et des musiciens... » (p. 591). Originale, dans la mesure où cette femme pouvait l'être en tout ce qu'elle touchait ou qui la touchait ; en sa vie d'abord. Mais qu'entre les musiciens et la musique elle ait choisi finalement la seconde, j'entends la plus naturelle, et, au préalable, parmi les premiers Chopin, voilà qui paraît le plus significatif. La rencontre avec Chopin semble avoir été un facteur déterminant, plus encore que Nohant. La « fine écouteuse » dut tirer des leçons moins du pianiste que de l'artiste si particulier, si indépendant qu'était Chopin ; dont les silences ou réticences sur Schumann, sur Berlioz, sur Liszt, sont aussi révélateurs que son amitié avec Delacroix, nature aristocratique et contradictoire comme la sienne. Deux hommes d'un goût certain, d'une entière lucidité, faits pour s'approcher. La seule infériorité de l'un fut de ne pas comprendre, à ce que l'on dit, la peinture de l'autre. Le commerce avec « le plus vrai artiste » que Delacroix ait rencontré a sans doute été très profitable à George Sand. De cela traite encore peu l'ouvrage, qui s'achève précisément après les séjours à Nohant de deux autres visiteurs, Liszt et Marie d'Agoult. On s'aperçoit bien qu'ils n'y laissèrent aucun souvenir ; Paris continuait. « Ce fut une belle et grande soirée », ainsi Marie décrit-elle la veille de leur premier départ. La même amie, à Venise, se plaint de n'entendre en fait de chants de gondoliers qu'un « cri rauque ». George Sand, plus avertie, comparera un chant de porcher berrichon à un « sabbat de divinités gauloises » (p. 130) — ce qu'est à peu près le vrai briolage, même chronologiquement. Elle saura que la cornemuse appréciée de ses paysans est « la plus criarde » (p. 178). Dire d'un certain instrument du Béarn qu'il « tient » du tambourin provençal et de la guitare espagnole n'est pas mal vu (p. 285). L'auteur n'a aucune peine à montrer que, vers les années 1831-33, plus tôt que ne l'avait cru Tiersot, la jeune romancière avait acquis le sens de la musique populaire. Même à Venise elle apprit au delà de ce que l'on soupçonne ; en particulier sur la manière de faire « feu de tout bois », qui appartient aux musiciens populaires, aussi bien nègres que tziganes (pp. 371-372). La voyageuse de 1834 dépeint les « improvisateurs de pots pourris » qu'elle surprenait dans les ruelles vénitiennes : « ignorants de la musique écrite », ils recueillent des bribes « à la porte des théâtres ou sous le balcon des palais » et les cousent « à d'autres portions éparses qu'ils possèdent d'ailleurs ». Malgré la matière, nous restons ici dans le domaine du folklore. Le *negro spiritual*, le jazz ne s'est pas fabriqué autrement, aux portes du temple comme de l'opéra ; il suffit d'écouter Haendel, ou Rossini et Donizetti. Ce n'est point un hasard si le même historien de

Haendel, Victor Schoelcher, connaissance de Sand, a tant recueilli de chansons afroaméricaines.

Thérèse Marix-Spire a tort de reprocher à George Sand d'aller, un certain temps, « plus au Théâtre italien qu'au concert, ce qui n'est pas un progrès » (p. 411). Elle se montre là un peu victime d'un préjugé musicologique, consistant à mesurer le goût de chacun selon qu'il rabaisse la musique d'opéra, surtout l'italienne, et élève la musique symphonique, généralement l'allemande. C'est ce que ne faisaient ni Stendhal, ni Delacroix, ni Chopin — à l'opposé de Berlioz. Il a peut-être manqué à ce dernier de médire, comme Wagner, de l'opéra tout en l'écoutant bien. Aimer *Don Juan* ou le *Freyschütz* était donné à tout le monde ; on y versait d'aussi mauvaise littérature que celle de la *Revue wagnérienne*. Au concert, l'on ne jouait pas seulement du Beethoven, comme le prouvent les programmes de l'époque. Au Théâtre Italien, plus que dans les salons où se débitait la romance romantique, George Sand a saisi le secret du chant, de l'exécution vive et parfaite. On se gardera de juger d'après des interprétations actuelles ou sur la qualité des livrets. Ceux-ci paraissent nuls ou bêtes à qui n'essaie de les comprendre ; la plupart, comme en témoigne l'étude de Marcel Moré sur Verdi, éclairent la biographie, la psychologie cachée du compositeur ; mieux que les romans sur une vie d'artiste, tous voués à l'échec pour des raisons qu'Albert Thibaudet a intelligemment exposées. George Sand elle-même, pour certains de ses premiers romans, n'a-t-elle pas emprunté à la friperie — ou qui nous semble telle — des opéras et ballets de son temps, personnages, costumes ou décors ?

L'ouvrage de Marix-Spire a pour sous-titre *le Cas George Sand* ; l'on ne peut oublier que le premier qui se soit ainsi servi du vocabulaire de la pathologie a regardé dans les ténèbres de l'ethnologie et devancé Freud. « ... ses chagrins guérissables et ses félicités limitées » — le trait sur George Sand est de l'auteur de l'*Etoile Vesper*. Les chagrins se guérissent pour le bien de la création artistique ; sur ce point encore la laborieuse femme de lettres est à rapprocher du type d'écrivains que couronne Gœthe. Quant au reste, l'on touche à un domaine où les musicologues se compromettent peu. L'accueil reçu par un ouvrage sur Beethoven et son neveu (que je serai le dernier à défendre entièrement) montre que le temps n'est pas venu où la musicologie se substituera à la psychanalyse ou à l'ethnologie pour étudier des faits qui lui appartiennent également. Je suis reconnaissant à Thérèse Marix-Spire d'avoir cité des passages de premiers écrits, que je n'aurais peut-être pas lus et qui complètent ce que je sais du goût du travestissement chez la romancière. Rien de plus curieux que l'insistance à mettre en scène des êtres dont le sexe, par le vêtement, le physique ou le timbre de la voix, prête à confusion, elle-même allant jusqu'à déclarer qu'elle « s'y perd » (cf. notamment pp. 201-202, 361, 371 note 85, 481). Et lorsqu'en les mêmes passages se rencontrent des symboles freudiens, paraissant également dans des récits ou incantations de populations primitives, on conclue une fois de plus qu'il n'existe pas de cloison si étanche entre la littérature d'invention et les faits collectifs observés par les ethnographes.

Le mot de Tourguenev sur Sand que rapporte Thérèse Marix-Spire (« elle sait dessiner jusqu'aux parfums, jusqu'aux moindres bruits ») est à peu près contemporain de *la Mare au diable*. Il me rappelle qu'en ce domaine des synesthésies, alors que les noms de Baudelaire et de Marcel Proust sont cités, celui de Colette n'apparaît jamais : « bonheur de certaines

réussites verbales », « tempérament auditif qui par une chance peut-être unique s'allie au plus magnifique tempérament visuel qu'enrichit encore une sensibilité olfactive, tactile et musculaire singulièrement développée » (pp. 592-593), tout cela, qui s'applique à merveille à George Sand, ne se retrouve-t-il pas chez la romancière moderne ? Également musicienne (« bonne mémoire », disait Debussy), amie de nombreux peintres et compositeurs, spectatrice intelligente de Bayreuth, de *Pelléas* et des Ballets russes, ayant l'avantage sur son aînée d'avoir été une professionnelle du théâtre et en avoir décrit l'*envers*, d'avoir enfin collaboré avec l'un des plus grands musiciens de son temps. Colette n'a-t-elle pas songé souvent à Sand et presque laissé entendre que le propos de Mauriac (« Où ne s'est-elle pas fourrée, cette grosse abeille ? ») les concernait toutes deux ? Peut-être Thérèse Marix-Spire l'estime-t-elle trop symboliste : certes bien des pages lui donneraient raison ; mais de même que les lettres de Debussy, ses titres, ses épitaphes, *Monsieur Croche* en personne, proviennent en droite ligne de cette école.

Ce n'est pas André Cœuroy mais Marix-Spire qui écrit que « l'exploitation de la musique par les symbolistes fut bien la plus grande escroquerie du siècle dernier » (p. 21, note 31). L'*exploitation* du symbolisme par les musiciens fut une des causes de la régénérescence de la musique française, sans parler du profit plus lointain qu'en tirèrent Strawinsky et l'école viennoise (cf. mes *Variations Schoenberg*). Les *Moralités légendaires* sont à la source de combien d'œuvres musicales ; et l'on doit se rappeler que cette façon cavalière de traiter les personnages wagnériens précède d'une année le *Cas Wagner*. A bien lire proses et vers de Mallarmé qui touchent à la musique et particulièrement à Wagner, on y perçoit le même humour, ce goût de la fumisterie, aimable qualité qui manqua le plus aux prédécesseurs des symbolistes, hors Stendhal, Mérimée et Baudelaire — dont George Sand fut diversement victime. Aux lyres et harpes, touchées ou abandonnées, de la littérature romantique, et dont je reconnais que la romancière usa peu, je préfère :

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins.

D'autant qu'à l'enluminure de Mallarmé s'oppose ce trait d'eau-forte de Baudelaire :

Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir,

rejoignant l'admirable citation que Thérèse Marix-Spire emprunte aux *Travailleurs de la mer* et qui s'achève par : « la face noire de la tempête enfle ses joues ». Que vient faire ici la musique ? Baudelaire l'aimait, mais non point Hugo, poète visionnaire et peintre de génie, cependant l'oreille ouverte aux bouches d'ombre comme au silence des espaces étoilés. Si l'on compare le *Satyre* avec l'*Après-midi d'un faune*, les rares vers plats du magnifique poème de Hugo (toujours la lyre) concernent la musique, alors que celle-ci s'infiltre mystérieusement dans la poésie de Mallarmé, rejaillit par endroits en images neuves, invite au commentaire symphonique ou chorégraphique : « instrument des fuites, ô maligne Syrinx », « Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure » (déjà Valéry, comme aussi Strawinsky)... Et l'on n'oubliera point la « musicienne du silence » en qui se résout parfois la musique de Debussy, ni les *Chansons bas* ; encore moins les « clairons d'azur »

ou le *Petit air (guerrier)* que le même compositeur s'exerça un jour à traiter « en blanc et noir ». Que l'inspiration du poète soit censée venir de la musique ou y conduise, que Debussy ou Schumann s'expriment en termes de peinture, que Delacroix parle de la « musique » d'un tableau, se montrant ainsi plus fin compositeur que tant de gens de métier (« Une Ouverture de Coriolan » disait de lui Nietzsche), l'on se trouve sur un terrain d'échanges, réels ou factices, aussi bien qu'en marge de chacun des arts, en ces domaines interdits (jadis) au peintre, mais où l'écrivain *voit* ; dans ces mondes où le musicien ne perçoit plus rien, mais dont le poète transcrit le chant. On n'en voudra pas à la littérature de ses simulacres ou de ses hallucinations. De nos jours, l'industrie phonographique suscite des techniciens, pas nécessairement musiciens, d'une acuité d'oreille que leur envieraient la plupart : ils sont pour les musiciens comme ce personnage de Hoffmann qui lisait sur une partition vierge de notes. Ce n'est pas le moindre mérite de l'ouvrage de Thérèse Marix-Spire que d'attirer l'attention, et la discussion, sur un problème traité si superficiellement par les critiques littéraires, esquivé par les musicologues. Il fallait, comme l'auteur l'a fait, être constamment sur des frontières. Le sens de l'harmonie auditive a-t-il quelque chose de commun avec le don musical ? Existe-t-il entre timbres et couleurs de telles affinités, de telles équivalences, que l'on ne reconnaisse si un écrivain est affligé ou non d'amusie ? La musique elle-même ne s'inscrit pas toute sur les portées ; ceux qui la suivent sur une partition s'en émerveillent parfois.

André SCHAEFFNER.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Œuvres de Clavecin de Nicolas Lebègue (1631-1702), publiées par Norbert Dufourcq. Monaco, éd. de l'Oiseau-Lyre, 1957.

Dans une étude biographique de Nicolas Lebègue (Édition A. et J. Picard 1954), Norbert Dufourcq nous a permis de nous attacher plus directement à ce compositeur qui, né à Laon en 1631 et mort à Paris en 1702 eut entre autres charges celles d'organiste de Saint-Merry et de la Chapelle Royale.

La publication des œuvres de clavecin qu'il nous présente aujourd'hui a le double intérêt de nous permettre d'étudier le style de Nicolas Lebègue et de ressusciter un des nombreux livres de clavecin que possèdent encore en éditions anciennes nos bibliothèques parisiennes.

Ce volume contient deux livres. L'un et l'autre réunissent sous forme de suites les danses alors bien connues : allemandes, courantes, sarabandes, gigues, mais nous trouvons aussi en parcourant ces pages des chaconnes, un ballet, une passacaille, des canaris, un air de haut-bois qui montrent bien le souci de variété du compositeur.

Le premier livre parait en 1677, le second en 1687. Dans une préface concise mais substantielle, Norbert Dufourcq, après avoir replacé le compositeur parmi les contemporains, tente de préciser la date de composition de ces œuvres qui est sans doute notablement antérieure à celle de la publication : ... « Il y a toute chance pour que son premier livre — qui n'est pas encore marqué au coin de l'expérience ou du métier — date des années 1655-1660. Comparez-le à celui de Louis Couperin : vous y reconnaitrez les mêmes préludes non mesurés, les mêmes danses, les mêmes emprunts à l'écriture et à l'esthétique du luth, le même souci du plan tonal... A l'imitation des luthistes il est le premier à donner naissance à la Suite pour clavier. C'est chez lui que le titre générique apparaît dans un recueil de clavecin. Cette Suite, on la surprend, en ce premier livre, avec ses gaucheries, ses faiblesses, mais également ses pages maîtresses et ses innovations.

Dix ans plus tard — ou environ — devant le succès remporté par cette œuvre, Lebègue publie un Second Livre... Sans pouvoir avec exactitude dater les cinquante mouvements qu'on y dénombre, ils semblent antérieurs de plusieurs années à leur mise en vente. La grande période d'activité créatrice de notre homme se situe en effet entre 1678 et 1685. Organiste de la Chapelle Royale (1678), il lui est loisible de présenter à la Cour son premier de Clavecin : les compliments qu'il en reçoit l'ont sans doute incité à poursuivre en ces années son effort. Le prélude non mesuré a disparu. La Suite ne doit son unité qu'à ses trois premières danses ; allemande, courante, sarabande... le menuet demeure la danse favorite du musicien qui ignore toujours le

« portrait » dont Chambonnières et Louis Couperin lui ont dévoilé l'étrange saveur au clavecin... avec son air de hautbois, son menuet, sa bourrée, sa gigue, sa petite chaconne, la Suite ultime en Sol annonce les livres de clavecin qui vont suivre : d'Anglebert, N. Geoffroy, Clérambault, E. Jacquet de la Guerre, Rameau, Marchand, Gaspard le Roux, François Couperin... ».

Nous ne pouvons qu'applaudir à la publication d'une œuvre d'un tel intérêt. Nous souhaitons que revivent ainsi grand nombre de livres de clavecin.

A. M. Beckensteiner.

L'Orgue parisien sous le règne de Louis XIV (1650-1715). Textes publiés, revus, registrés par Norbert Dufourcq. Copenhague, Wilhelm Hansen, 1956, 1 vol. in-8° obl. ,49 pp.

Ce recueil réunit vingt-cinq pièces de Richard, Louis Couperin, Roberday, Nivers, Gigault, Le Bègue, d'Anglebert, François Couperin, de Grigny et Dandrieu. Il offre donc en raccourci un panorama de la musique française d'orgue composée au cours des soixante-cinq années où notre école, entre l'école italienne de Frescobaldi et l'école allemande de Bach, occupa une place particulièrement éminente. N. Dufourcq, dans la *Préface*, rappelle les circonstances de ce magnifique développement (progrès de la facture de l'instrument dans la première moitié du xvii° siècle ; influence de l'art dramatique et de l'art instrumental en plein essor) qui devaient inciter nos organistes à renouveler leurs thèmes d'inspiration et leur écriture. Quelques compositeurs, sans doute, demeurent encore fidèles au langage contrapunctique d'un Titelouze et continuent à respecter la liturgie ; mais d'autres élaborent des formes nouvelles, introduisent à l'église la suite de danses, s'essaient à varier des timbres profanes et recherchent de nouveaux effets de sonorité. D'où le caractère souvent improvisé de ces pièces et aussi leur extraordinaire variété. Toutes les tendances s'affrontent dont les compositeurs de la jeune génération ; François Couperin et Nicolas de Grigny en font en quelque sorte la synthèse.

Signalons que cette brève anthologie, spécialement destinée aux organistes anglo-saxons, contient treize pièces inédites, une *Basse de trompette* de G. G. Nivers, deux noëls variés, l'un de Gigault *(Laisser paistre vos bêtes)*, l'autre de P. Dandrieu *(Quand le Sauveur Jésus-Christ fut né de Marie)* et dix pièces (sur les douze publiées) de Richard. Il s'agit sans doute, selon N. Dufourcq, d'Étienne Richard, descendant de la tribu des organistes dont les liens avec l'autre tribu des Richard, tous luthistes, n'ont pu être établis (cf. N. Dufourcq, *Notes sur les Richard, musiciens français du XVII° s.* dans *Revue de Musicologie*, Décembre 1954). Les danses d'Étienne Richard se rapprochent toutefois par le style de celles que l'on rencontre dans le recueil d'airs de cour de François, luthiste de Louis XIII.

André Verchaly.

Henricus Albicastro. — **Zwölf Concerti a 4 op. 7,** herausgegeben von Max Zulauf. Un volume in-4° de 150 pp. N° 1 des « Schweizerische Denkmäler », Bärenreiter Verlag, Bâle, 1955.

Ce volume ouvre brillamment une série de publications qu'entreprend la Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Les musicologues suisses

avaient, en 1927, sur l'initiative de Karl Nef, entrepris une collection de cet ordre mais, insuffisamment soutenue, elle n'avait pu sortir que trois cahiers en sept ans. La nouvelle série, nous dit son directeur et préfacier, le Dr Ernst Mohr, ne risque pas pareille aventure, et c'est tant mieux, si elle maintient la qualité de la présente réédition.

Le texte en est établi avec soin, accompagné d'un appareil critique sobre mais suffisant ; peut-être l'éditeur eût-il pu élucider certaines indications telles que, dans le *Concerto III*, ce mouvement intitulé *Tremolo spiccato Adagio* écrit en valeurs longues (noires et blanches, harmonies verticales) : on peut déduire le mode d'exécution d'après l'Adagio du Concerto suivant, qui porte en sous-titre *tremolo adagio* et qui est écrit en doubles-croches répétées.

On sait peu de choses d'Albicastro, de son vrai nom Heinrich Weissenburg Von Biswang. Max Zulauf reproduit à son sujet la notice du *Dictionnaire* de G. Walther (1732), selon qui ce musicien, Suisse de naissance, a servi au début du XVIIIe siècle, pendant la guerre de succession d'Espagne, dans les armées alliées, et, violoniste de premier ordre, a fait graver sur cuivre à Amsterdam les œuvres dont Walther donne le catalogue. L'*Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz* d'E. Refardt ajoute quelques compléments, de faible importance. Enfin, les catalogues d'Étienne Roger permettent de dater approximativement l'œuvre. Dans le catalogue de 1702, où figurent les op. 1 à 4, le 5e est annoncé parmi les « œuvres qui s'achèvent » ; dans le catalogue de 1715 figurent les œuvres 5 à 8, et l'op. 7, présentement réédité par Max Zulauf, s'y trouve dans la subdivision intitulée *Sonates et Concerts à fortes parties*.

Dans son bref mais substantiel Avant-propos, l'éditeur fait ressortir l'importance de ce recueil, qui a sa place marquée à côté des concertos de Torelli et de Taglietti ; Albicastro est parmi les tout premiers à écrire pour un orchestre à base de quatuor comprenant deux parties de violon, alto et violoncelle. Certains de ces concertos, dit Max Zulauf, peuvent même être joués par un quatuor de solistes en négligeant la basse continue (il est bien évident que dans le mouvement intitulé *Da Capella* (*sic*) du 5e concerto, où la B. C. reproduit exactement la partie de violoncelle, le chiffrage n'est là que pour le cas où le clavecin serait rendu nécessaire par l'absence d'un des quatre archets).

La forme est d'une extrême variété. En général, chaque concerto se compose de quatre mouvements disposés comme dans le concerto ou la sonate d'église ; mais avec des variantes nombreuses, le mouvement initial tantôt *grave* tantôt *spiritoso* ; tantôt en harmonies verticales, tantôt en style fugué ; allant d'un bout à l'autre selon un même tempo, ou faisant se succéder de courtes sections alternativement lentes et vives, comme dans l'ouverture vénitienne.

Le diatonique domine l'inspiration d'Albicastro : le chromatisme, quand il en use (*tremolo du* 3e concerto, *grave* initial du 4e) n'en est que plus éloquent. Dans le 6e concerto, le *grave e spiritoso* est une véritable *Devisen-Arie*. Le morceau le plus moderne d'inspiration, et peut-être le plus beau, est le *Tremolo-adagio*, déjà cité, du 4eme concerto. Alors que l'autre *Tremolo-adagio* n'était qu'une succession d'accords verticaux en notes répétées, ici, après quatre mesures purement harmoniques s'élève, sur le tremolo des 2e violons, altos, violoncelles, un chant soutenu du 1er violon, d'une admirable invention mélodique, qui suffirait à consacrer un musicien.

Si j'ajoute que les mouvements vifs ont autant de variété et de fantaisie, j'aurai donné quelque idée des richesses que Max Zulauf vient de ramener à la lumière.

Marc Pincherle.

Tommaso Antonio Vitali. — **Concerto di Sonate a Violino, Violoncello e Cembalo... Opera quarta.** Modène 1701, éd. par Doris Silbert, Gertrude Parker Smith et Louise Rood, n° 12 des « Smith College Music Archives », Northampton, Massachusetts 1954. Un volume in-4° de 135 pages.

Sachons gré aux éditeurs de ce volume de nous rendre accessible une œuvre d'un compositeur aussi illustre que pratiquement ignoré. Vitali n'apparaît guère aux programmes de nos concerts que comme auteur d'une *Ciaccona* qui lui est attribuée sur des indices bien fragiles : œuvre surprenante en vérité car s'il est vrai que son premier transcripteur, Ferdinand David, a jugé bon de la retoucher plus que de raison, l'original, conservé en manuscrit à Dresde, n'en est pas moins, à tous égards, d'une hardiesse extrême.

L'op. 4, objet de la présente édition, est infiniment plus sage. La tessiture est peu étendue : du *mi* de la 3ᵉ corde au *ré* de la chanterelle. La 4ᵉ corde n'est employée qu'incidemment, pour des notes isolées ; jamais un contour mélodique, si bref soit-il, ne lui est attribué.

Les traits sont d'un niveau de difficulté très inférieur à celui de l'op. 5 de Corelli. L'intérêt est dans la beauté des thèmes, la souplesse du contrepoint, la saveur de rythmes syncopés auxquels Vitali recourt souvent. A noter que le violoncelle a, dans plusieurs sonates, un rôle aussi actif que le violon.

La pièce de beaucoup la plus intéressante est la *Follia* qui forme la 12ᵉ Sonate : la première partie *(Andante-Vivace-Allegro-Presto)* ne fait pas apparaître le thème, mais seulement son bâti harmonique ; le thème n'intervient qu'au milieu de la composition, suivi de 8 autres variations.

On peut regretter que les éditeurs se soient bornés à mettre en partition et à réaliser la basse. La préface — 20 lignes — n'apporte aucun éclaircissement biographique ni bibliographique : on y déclare même ne connaître l'existence que des 3 op. catalogués par Eitner, op. 1, 2 et 4, et non celle de l'op, 3, dont Claudio Sartori donne le signalement détaillé dans sa *Bibliografia della musica strumentale Italiana fino al 1700*. Cet op. III est un recueil de *Sonate da camera a trè*, publié à Modène en 1695.

On regrette aussi que, dans un volume dont le papier est excellent et la reliure confortable, le texte musical soit présenté si pauvrement, en une simple polycopie de l'écriture des étudiants du Smith College qui ont réalisé cette édition : aucune objection de principe, si leur écriture était une calligraphie ; mais ce n'est pas le cas, et le dernier tiers du volume semble être de la main de quelqu'un qui n'aurait de sa vie, auparavant, tracé une note de musique.

Marc Pincherle.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Jeudi 24 Janvier 1957.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées : Mme Jeanne Chailley-Bert, présentée par MM. Schaeffner et Raugel ; M. l'Abbé Carl de Nys, présenté par MM. Verchaly et Dufourcq ; M. Yves Gérard, présenté par MM. Dufourcq et Verchaly ; Monsieur Guilbaud, présenté par M. Chailley et Mlle Corbin ; Mlle Huguette Dreyfus, présentée par M. Roland-Manuel et M. Dufourcq.

La parole est ensuite donnée à M. Debrun pour sa communication : *Un manuscrit autographe de F. Chopin et A. Franchomme à la Bibliothèque du Conservatoire.* Le texte de cette communication a été publié dans la *Revue de Musicologie* de décembre 1956, vol. XXXVIII, p. 168-170.

Assemblée Générale du Jeudi 24 Janvier 1957.

A la suite de la séance dont il vient d'être rendu compte, l'Assemblée Générale est ouverte à 17 h., salle Marguerite Gaveau sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Le procès-verbal de la précédente assemblée générale est lu et approuvé.

La parole est donnée au Secrétaire Général pour son rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1956.

Le rapport du Trésorier et les comptes de l'année 1956 sont ensuite approuvés par l'Assemblée.

Le Président prononce ensuite une courte allocution pour indiquer la progression des activités de la Société et de ses membres ; au cours de cette allocution, il rappelle la mémoire de nos collègues décédés au cours de l'année 1956.

L'assemblée procède enfin à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration : MM. Chailley, Dufourcq, Mme Lebeau, MM. Lesure et Perrody sont réélus.

Après l'Assemblée générale, le Conseil procède à l'élection de son bureau pour l'année 1957. Le nouveau bureau est ainsi constitué :

Président honoraire : M. Marc Pincherle.
Président : M. Norbert Dufourcq.
Vice-Présidents : MM. Félix Raugel et André Schaeffner.

Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire adjointe : M[lle] S. CORBIN.
Trésorier adjoint : M. PERRODY.

La séance est levée à 19 heures

Séance du Jeudi 14 Février 1957.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la Présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société. Les candidatures suivantes sont proposées et agréées : M. Arend J. C. Koole, présenté par MM. Lesure et Fédorov ; M. Adler, présenté par M[lle] Corbin et M. Chailley.

La parole est ensuite donnée à M. Bernard Gagnepain, pour sa communication sur *: Une contribution à la connaissance du XVI[e] siècle musical en France* : *Jean Servin.* La biographie de ce compositeur est seulement connue grâce à un article d'E. Droz dans la *Bibl. d'Humanisme et Renaissance.* Né probablement dans l'Orléanais, on le retrouve à Montargis, plus longuement à Genève, peut-être à Lyon. On doit signaler de nombreuses dédicaces à la famille Châtillon et des rapports possibles avec l'Écosse.

L'œuvre connue jusqu'ici compte près de trois cents compositions réparties en sept recueils. *Les 150 Psaumes de David composés à 3 parties...* à Orléans chez Louis Rabier, en 1565 (exemplaire incomplet, Bibliothèque du Protestantisme français rue des Saints-Pères à Paris) témoignent de la première manière de Servin. On a chanté les psaumes I (choral figuré) 117 (harmonisé note contre note) et 121 (harmonisation libre). La deuxième manière est attestée par les deux *Recueils de chansons nouvelles* à *4, 5, 6, 7* et *8 voix* et la majeure partie du *Mélange de chansons nouvelles à 4 voix,* éditées à Lyon, chez Charles Pesnot en 1578, chansons dites « spirituelles », utilisant des paraphrases de textes bibliques. Le style s'est modifié depuis 1565. On a fait entendre deux pièces de ces recueils : *Je sens en moi,* à quatre voix, et *Nous te louons,* à trois *soprani.* La première est remarquable par la correspondance entre l'idée et l'expression musicale ; la seconde, par les perpétuels croisements des arabesques vocales qui lui confèrent une sonorité cristalline.

Les œuvres profanes sont en quasi-totalité enregistrées (Erato) et ont été entendues : *Le mordant mordu, Les Badauds, La piafe guerrière,* toutes dans la forme du motet, et *La Fricassée des cris de Paris,* si différente des cris de Janequin.

Il faut classer à part les *Regrets de Didon,* dont la forme est celle du madrigal dramatique italien, mais sans chromatisme. C'est l'esprit du madrigal qui est emprunté, avec l'impression globale de recherche harmonique et d'instabilité tonale. Le texte littéraire est une traduction versifiée du Livre IV de l'*Enéide,* vers 642 à 665. A part quelques rares passages cette œuvre abandonne totalement la polyphonie traditionnelle et regarde vers l'avenir ; elle date au plus tard de 1578 et l'on pourrait difficilement citer dans la production française de l'époque une œuvre à comparer à ce triptyque.

Les Regrets de Didon annoncent la quatrième manière de Servin : celle des *Psalmi Davidis a G. Buchanono versibus expressi,* chez Charles Pesnot, à Lyon en 1579. Servin exploite à nouveau les procédés du madrigal mais enrichit son écriture de recherches rythmiques plus systématiques qu'auparavant.

En résumé l'on ferait les remarques suivantes sur Servin :

— il mélange volontiers les styles, les fragmente, les compartimente,

— il a tendance au syllabisme, et réserve les vocalises à la description madrigalesque,

— enfin Servin pense en accords ; de toute évidence il se soucie assez peu du mouvement mélodique souvent gauche qu'entraîne son écriture verticale ; les fausses relations fourmillent dans son œuvre et aboutissent à une curieuse indécision tonale.

Un rapprochement semble s'imposer avec Goudimel et Anthoine de Bertrand, peut-être aussi avec Claude Le Jeune. Mais on ne sait rien des contacts possibles entre ces musiciens. Servin appartient au grand mouvement de rénovation musicale dont les protestants, sans le chercher, ont été la cause. Toutefois ce serait naïveté que de vouloir faire de lui un musicien de la taille d'un Lassus ou d'un Le Jeune ; il faut cependant admettre que la connaissance de son œuvre est d'une grande importance pour l'histoire des influences qui s'exercent en France à la fin du XVI[e] siècle.

Les interprétations musicales ont été confiées à l'ensemble Ph. Caillard.

Séance du Jeudi 21 Mars 1957.

La séance est ouverte à 18 heures, à l'École des Hautes-Études (Sorbonne), Salle Gaston Paris, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

La parole est donnée à M[lle] Corbin, pour sa communication sur *La cantillation médiévale de Virgile.* Après avoir indiqué le sens des recherches menées sur les manuscrits neumés de Virgile, on indique la progression constante du nombre des témoins retrouvés. La prospection est en cours en Italie du Nord (mission de M[me] Guiomar)et se termine en Angleterre (mission de M[me] Knoles-Trollope). Des essais de cantillation ont été faits. Sans recourir encore à des transcriptions incertaines, on peut assurer que les textes médiévaux neumés se conforment bien plus à la tradition classique qu'à la tradition médiévale : les ornements se groupent suivant les préférences classiques (césure penthémimère, absence d'ornements avant les deux dactyles finaux, ornements sur l'avant-dernier pied et très rarement sur le dernier). Ces résultats sont évidents sur les tableaux de neumes dressés d'après l'ensemble des témoins, et projetés sur l'écran lumineux. L'édition prévue de ces textes peut désormais être envisagée à brève échéance.

Séance du Lundi 27 Mai 1957.

La séance est ouverte à 17 heures, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées : M. Jean-Gérard Stoquer, présenté par M[me] France Vernillat et M. Roland-Manuel ; M. Philip F. Nelson, présenté par M. Dufourcq et M. Verchaly.

La parole est ensuite donnée à M. Pincherle pour sa communication sur *Les « lessons » de viole d'Ariosti.* Les virtuoses de la viole d'amour ont tous à leur répertoire six *lezioni* d'Attilio Ariosti, imprimées à la fin d'un recueil de cantates profanes dédiées au roi Georges II d'Angleterre et publiées à

Londres en 1728, par souscription, en une édition somptueuse bien qu'assez désordonnée : par exemple, aucun des exemplaires connus n'a de page de titre.

Or ces *leçons*, couramment acceptées comme des morceaux pour viole d'amour (et qui sont de petites suites comportant chacune trois ou quatre mouvements) ont été en réalité écrites pour un violon discordé et Ariosti s'en explique dans une note *al lettore*. Elles sont destinées à permettre à ses élèves violonistes de se familiariser à l'avance avec la technique d'un instrument qu'ils aborderont plus tard avec d'autant plus d'aisance.

A cet effet il a imaginé une notation dans laquelle la clef d'*ut* troisième ligne et les clefs de *sol* première, deuxième et troisième lignes indiquent chacune, non une note déterminée, mais une des quatre premières positions de la main gauche.

Avant d'étudier ce problème particulier, M. Pincherle avait rappelé brièvement l'histoire de la viole d'amour et sa place dans la vie musicale aux XVIIe et XVIIIe siècle ; elle y fait déjà figure de curiosité ; la plupart des virtuoses qui se produisent sur cet instrument — des Tchèques pour la plupart — donnent volontiers dans l'excentricité. Les groupements de musique pseudo-ancienne qui font concerter la viole d'amour dans des œuvres de musique de chambre de l'époque classique, avec le violon et le violoncelle, lui attribuent sciement ou non le rôle de la *viola alta*, c'est-à-dire de l'alto ordinaire.

La communication de M. Pincherle a été illustrée par l'audition de la deuxième *lezione*, en *la* majeur, exécutée par MM. André Jouvensal, de l'Opéra, et André Verchaly.

NÉCROLOGIE

ALBERT SMIJERS

Avec A. Smijers, mort à Utrecht le 15 mai 1957, disparait encore une des personnalités marquantes du monde musicologique. Né à Raamsdonksveer (près de Breda) en 1888, il fut à Amsterdam l'élève d'A. Averkamp et à Vienne celui de G. Adler. Après sa thèse, soutenue en 1918 (*K. Luyton als Motettenkomponist*, éd. 1923), il fut professeur au séminaire de Tilburg, puis, de 1929 à 1934, au Conservatoire d'Amsterdam. Enfin depuis 1930 il occupa la chaire de musicologie à l'Université d'Utrecht. Secrétaire, puis président de la Société néerlandaise de musicologie, il fut chargé de rechercher dans les bibliothèques italiennes la musique ancienne intéressant l'histoire de son pays. Ce prêtre catholique (que l'on prenait fréquemment dans les congrès pour un pasteur) fut élu en 1952 président de la Société Internationale de Musicologie et exerça ces fonctions jusqu'en 1955.

Il laisse une œuvre importante, notamment deux gros articles : *Der Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619* (dans *Studien für Mw.*, 1919-1922) et *Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch* (dans *Tijdschrift voor NM*, 1925-1932) et une *Algemeene Muziekgeschiedenis*, ouvrage collectif paru sous sa direction (Utrecht, 1938, 2ᵉ éd. 1940) et dans lequel il avait lui-même rédigé la période 1450-1600 .Mais son plus grand titre est l'édition des œuvres complètes de Josquin des Près, qui a commencé à paraître en 1921 et qu'il avait presque achevée ; de cette même époque il avait aussi publié une importante anthologie, *Van Ockeghem tot Sweelinck* (1939-1956). De son œuvre d'éditeur, à laquelle il a consacré la meilleure partie de ses forces, deux grandes séries restent malheureusement inachevées : l'édition des œuvres complètes de J. Obrecht, commencée en 1953 pour la Soc. néerlandaise de musicologie (5 fasc. parus), et les *Treize livres de motets parus chez P. Attaingnant*, aux éd. de l'Oiseau-Lyre. Cette dernière édition, d'une grande importance pour la connaissance de la musique française, a marqué un temps d'arrêt depuis 1934, date à laquelle parut le 3ᵉ volume. On espère au moins voir paraitre prochainement les quelques volumes suivants qu'il avait achevés depuis plusieurs années.

F. L.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 6363). — 1957.